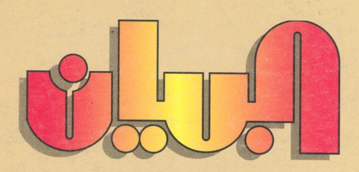


مجلة أدبية ثقافية شهرية
تصدر عن رابطة الأدباء في الكويت
العدد ٣١٧ - ديسمبر ١٩٩٦

## - مدخل في قراءة الحداثة:

د. عبدالملك مرتاض
د. سعدالدين كليب
عبدالرحمن سليمان

## - قصائد:

ظبية خميس - آلان بوسكه
هاشم السبتي - بزة الباطني

## - قصص:

عبدالله التعزي - موباسان

## - حوار مع الروائي:

فيصل خرتش
خالد خليفة

# البيان

العدد 317 ـ ديسمبر 1996

مجلة أدبية ثقافية شهرية تصدر عن رابطة الأدباء في الكويت





### ثمن العدد

الكويت 500 فلس، البحرين 500 فلس، قطر 5 ريالات، دولة الإمارات 5 دراهم، عمان نصف ريال، السعودية 5 ريالات، سورية 75 ليرة، مصر جنيهان، المغرب 5 دراهم.

### الاشتراك السنوي

للأفراد في الكويت 10 دنانير.

للأفراد في الخارج 15 ديناراً أو ما يعادلها.

للمؤسسات والوزارات في الداخل 20 ديناراً كويتياً.

للمؤسسات والوزارات خارج الكويت 25 ديناراً كويتياً أو ما يعادلها.


### المراسلات


رئيس تحرير مجلة البيان

ص.ب 34043 العديلية ـ الكويت

الرمز البريدي 73251

هاتف المجلة: 2518286

هاتف الرابطة: 2510602/2518282

فاكس: 2510603


### إشارات:

1 ـ المواد المنشورة في المجلة تعبر عن آراء أصحابها فقط. 2 ـ الأعمال الإبداعية والبحوث الأكاديمية تحال إلى مختصين كل في مجاله للبت في صلاحيتها. 3 ـ ترتيب مواد العدد يتم وفق اعتبارات فنية لا علاقة لها بمكانة الكاتب أو أهمية المادة. 4 ـ المواد المرسلة تكون خاصة بمجلة البيان وغير منشورة أو مرسلة لأي جهة أخرى. 5 ـ يفضل أن تكون المواد المرسلة للمجلة مطبوعة على الآلة الكاتبة ولا تقبل إلا النسخ الأصلية. 6 ـ أصول المواد المرسلة لا ترد إلى أصحابها، سواء نشرت أم لم تنشر. 7 ـ يرجى من كتاب المجلة تزويدها بنبذة عنهم مع أرقام هواتفهم وصور فوتوغرافية لهم.

LITERARY JOURNAL ISSUED
BY KUWAIT WRITERS ASSOCIATION
(317) DECEMBER 1996



**Al Bayan**



**Correspondence**
**Should Be Addressed To:**
**The Editor:**
**Al Bayan Journal**
**P.O. Box: 34043**
**Audilyia -kuwait**
**Code: 73251**
**Fax: 2510603**
**Tel: (Journal) 2518286**
**2518282-2510602**

# الحداثة

# ما بعد الحداثة

مصطلحات كثيرة تتكرر في الخطاب النقدي العربي، بعضها استقر على دلالة واضحة لا لبس فيها، ولا غموض أو اختلاف. وبعضها الآخر مازال موضع أخذ ورد ويلفه كثير من الإبهام. ولعل الاختلاف في تحديد دلالة المصطلح يعود إلى اختلاف المرجعيات الثقافية ومناهل النقاد والمترجمين الذين ينقلون عن لغات مختلفة لكل منها خصوصيتها المعرفية والدلالية.

والاختلاف لا يتوقف عند تحديد دلالة المصطلح ومرماه بل يتعدى ذلك إلى صياغته اللغوية المقابلة للأصل، فنرى أن بعضهم ترجم المصطلح الذي أطلقه دريدا على القراءة النقدية المزدوجة (Dconstruction) بالتفكيكية، وبعضهم ترجمه بالتشريحية أو التقويضية، وذهب آخرون إلى أن هذه الترجمات غير دقيقة ولا تقابل المصطلح الأجنبي في دلالته الأصلية. وهذا ما حدث أيضا بالنسبة إلى ترجمة (Structar-alism) بالبنيوية، أو البنائية أو البنوية.

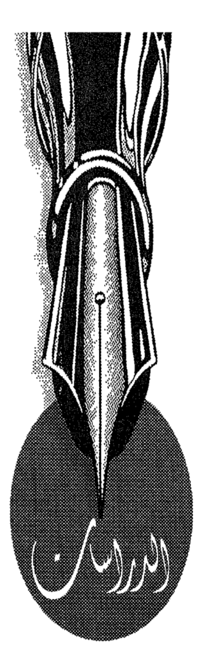
في هذا العدد، وفي المحور الذي خصصناه حول الحداثة، يقف الدكتور عبد الملك مرتاض في دراسته الجادة: «مدخل إلى قراءة الحداثة» عند هذه المصطلحات مناقشا ومفندا وغاضبا على ما آل إليه استعمالها دون تمحيص دقيق في دلالتها، أو معرفة عميقة بأصولها وينابيعها، ثم يميز في دراسته بين المعاصرة والحداثة، وبين الحداثة والحداثية، ويرد على دعاة ما بعد الحداثة موضحا زيف هذا المصطلح «العائم» و«الغائم» و«الشاحب».

أما الدكتور سعد الدين كليب فيعرض للمذاهب التي تفسر نشأة حركة الحداثة الشعرية، وموقع هذه الحركة في النقد المعاصر، فيناقش المذهب التأثري التثاقفي، والمذهب الاجتماعي، ومذهب التفسير النفسي الذوقي، ويتوقف عند أهم أعلام تلك المذاهب. وينتهي إلى خلاصات مهمة في هذا الشأن.

أما عبد الرحمن سليمان فيتوقف في دراسته «قراءة في الحداثة» عند أدونيس كنموذج للشاعر/ الناقد وموضعه من حركة الحداثة الشعرية العربية، وأهم آرائه في قضايا الشعر الحديث.

ونحن نرى أن تأصيل هذه المفاهيم والمصطلحات لا يتم إلا عبر حوار دائم ومفتوح بين أصحاب الاختصاص والمهتمين من القراء والكتاب عن طريق الندوات الثقافية، واللقاءات الفكرية، والملفات الخاصة في الدوريات الشهرية أو الفصلية. وما هذا المحور الذي خصصناه لموضوع الحداثة إلا مدخلا متواضعا نأمل أن يغتني بالحوار، والملاحظات، والتعقيبات، والردود، ونحن بانتظار ما سيصلنا من مساهمات في هذا الخصوص.

في هذا العدد


الدراسات




الأصل في «الحداثة» مصدر فعل «حدث» الوارد في المعاجم العربية بالمعنى النقيض لـ «قدُم». وقد استُحدث هذا المصطلح النقدي ليقابل الاستعمال الغربي (Modernite) طورا، و-(Modernisme) طورا آخر. ولم يلبث هذا المصطلح أن استعمل في النقد والفكر العربيين المعاصرين فكثر الكلام من حوله، ولم يبرح يثير الجدل الحاد بين الناس.

والحق أن الحداثة ضرب من الموضة الحضارية العامة التي لا تنحصر في الأدب والفكر وحدهما، وإنما تنصرف إلى سائر مجالات الحياة: ابتداء من تسريحة الشعر لدى السيدات، إلى موضة تفصيل الملابس، إلى تفصيل أشكال السيارات والآلات والأجهزة المختلفة.. فالإنسان، منذ كان، يتطلع أبدا إلى التجديد والتحديث، والتطوير والتغيير. ولا يفضي تغيير الشيء وتطويره، في أغلب الأطوار، إلا إلى تحديثه، أي جعله يتواكب مع متطلبات الحداثة.

وقد رأينا بعض من لا يدقق في استعمال العربية يلبس «الحداثة» بـ «المعاصرة». ومن الواضح أن المعاصرة لا تنصرف إلا إلى مجرد الشيء الذي يعاصرك دون أن يكون بالضرورة مشتملا على عناصر الحداثة، متسما بسماتها. فقد تكون القصيدة المعاصرة مثلا ما يقوله هذا الشاعر أو ذاك، على عهدنا هذا، ولكن دون أن يكون الشعر المقول حداثيا بالضرورة. فكأن المعاصرة، في تصورنا، لا تنصرف إلا إلى الدلالة الزمنية وحدها، ولا تكاد تحمل شيئا من معاني الفلسفة والفكر والأيديولوجيا. على حين أن الحداثة ذات مفهوم فلسفي حضاري فكري جمالي أيديولوجي معا. فكأن الحداثة مفهوم يمثل خارج إطار الزمنية بمعناها الضيق. وقل إن مفهوم الحداثة يمثل داخل إطار الزمن (إذا سلمنا بتسلط هذا الزمن على مصاحبة وجود الأحياء والأشياء)، ولكن دون أن يكون هذا الزمن بالضرورة مقتصرا على الزمن الراهن، والعهد الحاضر.

من أجل ذلك يمكن أن تنصرف حداثة الشعر مثلا إلى صورة بديعة تجاوز حدود مكانها، ومدى زمانها في بيت، أو في قصيدة قد تعود إلى عهد الجاهلية الأولى. وقد سمعت المستشرق الفرنسي أندري ميكائيل يردد في محاضرة له ألقاها بجامعة وهران، منذ زهاء عشرين عاما: بيتا للبيد ويقول معجبا به: هذا بيت حداثي جدا.

وإذا انتهى بنا الأمر إلى اصطناع صفة «الحداثي» فإننا نؤثر أن تكون الصفة أو النسبة (أو الإضافة كما كان سيبويه يطلق عليها في كتابه)، إذن، إلى الحداثة حداثيا، وذلك كيما لا يلتبس الأمر بين الحديث الذي ينصرف مفهومه، غالبا، مثل المعاصر إلى اعتبار معنى الزمن وحده الذي ينصرف إلى ما بين الوسيط والمعاصر لدى المؤرخين (بشيء كثير أو قليل من التجاوز في الاستعمال — وبين الحداثي الذي نود أن نجعل مصطلحا قادرا على التسلط الزمني فيعود إلى الوارد، كما يستقر في الحاضر في انتظار تسلطه على ما يستقبل من الزمان. والتسلط الزمني هنا ممزوج بالتسلط الحضاري، وقد شاع في الفكر العربي الحداثي أن عبد القاهر الجرجاني، في كثير من تنظيراته البلاغية والأسلوبية، وربما السيمائية أيضا، حداثي، مثله مثل ابن جني في تنظيراته اللغوية (علم الاشتقاق) والنحوية، وهلم جرا.

وقد كان النقاد الأوائل ورواة اللغة، ابتداء من نهاية القرن الأول للهجرة يطلقون مصطلح «محُدث» على ما نطلق عليه نحن اليوم «حداثيا». وكان المحدث ربما اتخذ لديهم صفة تهجيئية إلى أن قال أبو عمرو بن العلاء مقولته الشهيرة: «لقد كثر هذا المحدث حتى هممت بروايته».

وقد أطنب ابن قتيبة في كتابه «الشعر والشعراء» حول هذه المسألة فقرر أن كل حديث يصير قديما، كما كان القديم في عهده حديثا. لكن فكرة الحداثة لم تعالج وتبلور في النقد العربي القديم إلا في أوائل القرن الثالث للهجرة حين سلك أبو تمام مسلكا في نسج الشعر لم يُسبق إليه، فاعتاص شعره على إفهام الناس حتى قيل له: لم لا تقول ما يُفهم؟ فأجابهم الطائي علىَ البداهة: ولم لا تفهم ما يقال؟

ولعل كل إشكالية «الحداثة العربية» تنطلق من هذا الموقف، ومنذ زهاء اثني عشر قرنا، وهو: هل يجب أن نكتب ما يُفهم، فنيسر على الناس أمورهم، أم نكتب في شيء من التعمية والغموض فنجعل القراء يُسهمون في عملية الكتابة بملء الفراغ، وباستحضار النص الغائب، وبتمثل الصورة المندسة فيما بين السطور، وبإدراك، إذن المسكوت عنه؟!.. وكل الاختيار هنا. المدرسة التقليدية تميل إلى البساطة واليسر والوضوح ومراعاة المنطق في معالجة الأفكار، بينما المدرسة الحداثية (ويجب أن ينصرف الوهم هنا إلى الكتابة الأدبية)، (ونحن الآن نطلق الكتابة على الإبداع بأجناسه المختلفة «القصة ـ الرواية — الشعر..» والنقد معا، وذلك على أساس أن الكتابة في الحالين هي كتابة، حيث اغتدى النقد الحداثي، أو النقد الجديد، امتدادا للكتابة الإبداعية، فهو إذن، أيضا، إبداع..). تجنح للتعقيد، والتعمية، والإبهام، والعبث، ومحاولة التعامل مع الخيال بسلوك جديد، وخصوصا لدى التصوير الفني.. وقد ينصرف معنى العبث إلى سيرة العمل باللغة، ومحاولة تحميلها معاني جديدة، وتفجير قواها الباطنية في محاولة لشحنها بالدلالات التي لم تُعهد فيها من قبل،

ونسجها نسجا جديدا قد يخرج عن مألوف الأسلوب الشائع (الانزياح).. كما قد ينصرف إلى «إيذاء» اللغة بالخروج عن المألوف في صياغتها التقليدية بالتقطيع الأسلوبي، وبالتوليد اللغوي، وبالانزياح الدلالي.. كما قد ينصرف العبث، أيضا، إلى مستوى المضمون الساخر، والتمرد على القيم المألوفة بين الناس، ومحاولة إنشاء عالم جديد.

وقد كانت الحداثة الغربية انطلقت مع ظهور الشكلانية الروسية أثناء الحرب العالمية الأولى، ولم تلبث أن ظهرت أثناء ذلك، الدادوية في سويسرا (والدادوية نسبة إلى «دادا» وهي كلمة تعني في لغتهم الحصان بلغة الأطفال). والدادوية نزعة ساخرة لا تعترف بأي قيمة على الأرض، فكأنها من هذه الوجهة، ولمن يحلو لهم وصف الأشياء، نزعة مادية إلحادية. وقل إنها نزعة تتجاوز الكفران بقيم السماء، إلى التمرد على قيم الأرض. وقد بلغ اليأس والقلق بالحركة الدادوية إلى أن أعلنت، دون ورع ولا حياء، إنها تبصق على الإنسانية. ومن الواضح أن ظهور هذا المذهب المتمرد العابث إنما كان نتيجة للقلق واليأس اللذين أصابا المفكرين والمثقفين في أوربا جراء ويلات الحرب العالمية الأولى.

ولم يلبث الشاعر الفرنسي، أندري بروطون، أن حاول التلطيف من غلواء هذه الحركة، وحولها من موقف ناقم من الإنسانية إلى مجرد نزعة للكتابة تثور على القيم الفنية والجمالية التي كانت سائدة على عهده، ومنها قيم الواقعية «الاشتراكية» وواقعية الروائي الفرنسي الشهير فلوبير في روايته «مدام بوفاري» (أي: السيدة بوفاري) خصوصا، فنادى بضرورة التزام التلقائية والصدق والبساطة في الكتابة بحيث إن الكاتب يسجل على القرطاس، لدى عمده إلى الكتابة، كل ما يرد على خاطره، وكل ما يضطرب بخلده، أو قل: كل ما يؤمن به هو، لا ما يؤمن به الناس. واجتهد في أن يسجل ذلك في أشعاره، كما سجل مواقفه، ودفاعه عن «السريالية» (التي تعني بالفرنسية: «ما فوق الواقعية» أو «ما يتجاوز حدود الواقعية») في كتاب تنظيري صدر في مطلع الأعوام العشرين من هذا القرن بعنوان المذهب نفسه (السريالية).

ثم لم تلبث أن انطفأت شعلة هذه النزعة الأدبية، وذلك قبل حلول الأعوام الثلاثين من هذا القرن على الرغم من أن طلائع حركة الكتابة الحداثية امتدت من الشعر إلى الرواية، ومن فرنسا (مارسيل بروست، وأندري جيد..)، إلى الولايات المتحدة الأمريكية (دوص باصوص، وجيمس جويس، وهمينغواي..)، إلى بريطانيا (فيرجينا وولف..).

وفي عقابيل الحرب العالمية الثانية، وتحت هيمنة النزعة الوجودية التي كان يتزعمها في فرنسا، أكثر الكتّاب الفرنسيين مقروئية في الخارج، وهو الكاتب والفيلسوف الفرنسي جان بول سارتر، وتحت بقايا تأثير نزعة الواقعية الاشتراكية، والنزعة النفسية.. نشأت حركة للكتابة ثارت على كل القيم الفنية، والتقاليد الإبداعية التي كانت سائدة على ذلك العهد، وخصوصا على مستويي الكتابة الروائية، والكتابة النقدية (أما حركة الشعر فقد كانت باكرت التاريخ، كما سلفت الإشارة إلى ذلك انطلاقا من سنة ١٩١٦ إلى منتهى الأعوام العشرين من هذا القرن). فظهر ما عُرف تحت مصطلح «الرواية الجديدة» التي نشأ عنها ما أصبح يُعرف تحت مصطلح «النقد

الجديـد». وقد تـواكب النقـد الجديد مـع الرواية الجديدة وظلا قائمين في فرنسا إلى يومنا هذا.

وبينما ثارت الـرواية الجديـدة على ما كان سـائدا من أصول بنـاء الشخصيات وملامحها، واحترام التسلسـل الزمنـي الراكضـة فيه، أو الظارف لها، ومعـاملته كما يعـامـل الـزمـن التـاريخي واحترام الحيـن، ومعـاملتـه كما يعـامـل المكان الجغرافي، واستعمال لغة أنيقـة، وأسلوب رصين لتبليـغ الرسـالـة للقارىء، وهـي الرسـالة التي كـانت تنهـض على تصور منطقي للحدث بحيث كـأنه واقع تاريخي محض في بنـائه، وانصهـاره، وتمظهـره، وتجليه.. فكان الخطاب الـروائي يواكب، وجهـا لـوجه، أو جنبـا لجنـب، الخطـاب التاريخي ويمضي في ظله حتى يكاد يمتزج بـه، ويذوب فيـه (الـروايـة التاريخيـة). ومثـل الـروايـة التـاريخيـة، الـروايـة الاجتماعية التـي يمثل بعضها في كتـابات نجيـب محفوظ الـروائية التـي قد تمثـل العصر الـذهبـي للـروايـة العـربيـة الكـلاسيكيـة بكـل معطيـاتها الفنيـة والجماليـة والاجتماعيـة والحضـاريـة. فكان الكاتب الروائي كأنه موكول بكتابة تشبه ظل التاريخ، أو شبحه، أو صورته. فكان النقاد التقليديون يتعاملون مع هذه النصـوص من مـوقـع الخطاب النقـدي التقليدي، حتى تساءل بعضهم، كما يذكر ذلـك طـودوروف وديكـرو (معجـم موسوعي لعلوم اللغـة): متى ولد هملت؟ (إحـدى شخصيـات شكسبير)، فكـانـوا يعـاملـون الشخصيـات، إذن، وكـأنها شخوص، بـل نجد معظـم النقاد العـرب المعـاصرين يلبسـون مفهوم الشخصيـة (Personnage) التي هي كائن من ورق بمفهوم الشخص (Personne) الذي هو كائن حـي عاقـل ناطـق قوامـه لحم ودم وعظام، يولد فيموت.

ومن هـذه الرواية يتولـج الضعف إلى معظـم الكتابـات النقديـة العـربية التـي نهضت من حول الكتابات الروائية.

وجاءت الرواية الجديـدة فرفضت هذا الوضـع: رفضت التاريـخ (الكتابـة التي تعـالج المشـاكل الاجتماعيـة، والقضايـا اليومية للإنسان..)، كما رفضت الإنسان ضمنـا (فعمـدت إلى الحد مـن غلـواء الشخصيـة في الـروايـة، وإيـذائهـا، و«العدوان» على ملامحها، وعدم الاكتراث بـاسمهـا حتى أنها قـد تكـون في بعـض الكتابات الروائية (كافكـا ـ على الرغم من أنه لا يصنـف في كتّاب الروايـة الجديدة) مجرد رقم، وربما كانت في بعض الكتابات الأخـرى (عبـد الملك مـرتـاض في روايـة «حيزيـة») مجرد حرف.. ولم يعـد الحدث في الـرواية الجديـدة حدثـا مستنبطا مـن واقع التـاريخ، ولا مـن صميم المجتمـع، وإنما أصبـح الحدث مجرد خيـط واه يحاول أن يربط أجزاء النص السردي غير المتماسكة (غياب ما يُطلـق عليه في الرواية التقليدية البناء «الحبكة»، والتي لا يربطها إلا نسيج اللغة.

ولم تعد اللغة أنيقة رشيقة، والأسلوب رصينـا جميـلا، وإنما أصبـح الـروائي الجديـد يزعـج اللغة، ويـؤذيها، ويحاول تدمير بنيتهـا عمدا، ويلعـب بها، يلعب بها ليقتلها كلعـب القط بالفأر، وقـد يلعب بها في شيء من الحنـان فيرتد اللعب مـلاعبة، والإزعاج مناغاة، والإيذاء مغازلة. كما أن اللغة لم تعـد وسيلة للتعبير عن هـواجس الشخصيات وعواطفهـا ولواعجها، وأداة لتطـويـر الحدث عبر زمـان متسلسـل التعـاقب والحدثـان، وفوق مكـان محدد بالجغـرافيا، وإنما اغتدت غايـة في نفسها

بحيث لايوجد، أو لايكاد يوجد، شيء خارجها على الإطلاق، كما تزعم الروائية الفرنسية الجديدة ناطالي صاروط. فعمد الروائيون الجدد إلى ألوان لا تعطى من هذه الألعاب اللغوية بحيث تراهم طورا يقطعونها تقطيعا، وطورا يشيئون مضمونها العطف، وعن كل الروابط الأسلوبية فإذا الجملة الواحدة قد تستغرق صفحة كاملة أو أكثر.

إن اللغة في العمل الروائي الجديد هي كل شيء، وهي قبل أي شيء، وهي فوق كل شيء، بينما ضعفت العناية بالبناء الذي كنا نصادفه في الكتابات الروائية التقليدية: فلا حدث، ولا شخصية على النحو المألوف، ولا تسلسل للزمان، ولا مثول للمكان الذي قد يستحيل إلى شخصية تتحدث وتعقل!

ويعمد كتّاب الرواية الجديدة، عادة، إلى ابتكار شكل جديد، داخل الشكل الجديد العام، في كل عمل روائي: يوظفونه، ويقيمون عليه إشكالية الكتابة.

وبالقياس إلى الأدب الروائي العربي، نصادف إما ملامح للرواية الجديدة، وإما رواية جديدة مكتملة النضج، ولا نحسب أن عمر الرواية العربية الجديدة، مغربا ومشرقا يرجع إلى أكثر من عشرين عاما إلى الوراء.

على حين أن النقد الجديد، أو النقد الحداثي، ظهر هو أيضا في منتصف هذا القرن، في فرنسا خصوصا، متواكبا مع ظهور حركة الكتابة الروائية الجديدة حيث لم يعد النقد التقليدي (تين - لانسون - جان بول سارتر حيث تزعم ناطالي صاروط أن سارتر أظهر عجبه في نهاية الأعوام الأربعين وبدا كالعاجز عن فهم هذه الموجة من الكتابة الجديدة بطرفيها..) قادرا على قراءة هذا الشكل الجديد من الكتابة الحداثية. ذلك بأن ما ورد من تنظيرات سارتر مثلا في كتابه الشهير «ما الأدب؟» لم يعد يعني كبير شيء لدى النقاد الجدد الذين جاءوا إلى نظرية هيبوليت تين الثلاثية العناصر التي كانت لا تبرح قائمة في معرفيات النقد الاجتماعي فهاروها، رافضينها جملة وتفصيلا (ولنذكر بأن العناصر الثلاثة هي تأثير العرق، وتأثير البيئة «المكان»، وتأثير الزمان «التاريخ»). وعلى الرغم من أن ابن خلدون كان تحدث عن مسألة تأثير البيئة في مقدمته زاعما أن بيئة المناطق الحارة لا تظاهر المرء في النشاط الذهني والعضلي معا، وتفضي، غالبا، إلى الخمول، فإن أحدا من النقاد العرب لم يحاول بلورة هذه الفكرة ومناقشتها، والمساءلة عن إمكان تطبيقها في قراءة الإبداع.. وإنما تين هو الذي بلور فكرة البيئة وجعلها جزءا لا يتجزأ من أي عمل إبداعي فربط الإبداع بالجغرافيا، على حين أنه أمعن في هذا الربط فامتد به إلى التاريخ أو الزمان، فلما جاء النقاد الجدد رفضوا أسس هذه النظرية من أصلها، ونادوا بعدم ارتباط الإبداع بالمكان والزمان، بل العرق، ورفضوا المرجعية الاجتماعية التي لهج بها أصحاب الواقعية الاشتراكية حين استنبطوا أفكارهم من المادية التاريخية التي روج لها كارل ماركس، ورأوا أن النص لا يحيل إلا على نفسه، ولا يتحكم فيه شيء إلا لغته، وأنه لا حقيقة على الأرض توجد خارج اللغة الأدبية.

ولم يبرحوا يمعنون في هذه التجديدات حتى رفضوا أن يرتبط النص بمجتمعه، بل بصاحبه أيضا. وعدوا المؤلف تفصيلا غير مجد (بول فاليري) فقرروا أن المؤلف (المبدع) لا صلة له ببشريته المركبة من لحم ودم وعظام (طودوروف وديكرو)

حيث إنه يستحيل في لحظة الصفر (رولان بارط: الكتابة في الدرجة الصفر) إلى مؤلف ضمني، أي إلى إنسان آخر غير الإنسان الذي هو مسجل في الحالة المدنية في بلدية من البلديات، ويعيش ويموت، ويأكل ويشرب ويمشي في الأسواق.. فكأن المبدع، من منظور هؤلاء الحداثيين، يستحيل إلى مجرد ظل فني للمؤلف/ الإنسان.. وعلى ذلك بنوا تجريد المبدع من حق امتلاك أو احتياز نص كتابته.. وكان ميشال فوكو الذي حضر رسالة جامعية حول الجنون والمجانين، نادى بموت المؤلف جهارا. وببعض هذه العبثيات بلغت الكتابة حد المستحيل.

ونلاحظ أثناء ذلك أن الكتابة الجديدة بشقيها النقدي والإبداعي، ارتكز نشاطها على الأعمال السردية خصوصا، ومن الأعمال السردية على الرواية بشكل أخص.

وبينما بدأ ازدهار حركة الكتابة الروائية الجديدة في مطلع الأعوام الخمسين (ناطالي صاروط ـــ آلان روب قريي ـــ ميشال بيطور إلخ)، فإن حركة النقد الجديد لم تكد تتبلور بشكل نهائي إلا في الأعوام الستين حيث بلغت أوجها تحت شكل النزعة البنوية (والبنوية: نسبة إلى «البنية» واتخاذها أساسا في قراءة النص الأدبي. والذين يقولون: «البنيوية» لا يعرفون العربية. وقد كان سيبويه نص على بعض هذه القاعدة (في: «الكتاب»، الجزء الثاني في باب الإضافة. ويمكن أن يقال نحو يا: «البنيية» على مراعاة الأصل، والبنوية على الإعدال...). وتألق في هذا العقد العجيب من النقاد الفرنسيين خصوصا رولان بارط، وجيرار جينيت، وطودوروف، وقريماس، وموريس بلانشو.. كما خاض في النقد الجديد روائيون جدد أمثال قرييي، وبيطور، وصاروط.. ويضاف إلى النقاد الجدد ريكاردو الذي أغنى نظرية الرواية.. بينما كلود ليفي سطروس حاول أن يسطبق الأنتروبولوجيا (علم الإنسان) البنوية على الأدب من خلال قراءته لكثير من الأعمال الكبرى مثل أوديب لسوفوكل، ولبعض الأساطير الشعبية من أدب أمريكا اللاتينية.

بيد أن البنوية لم تلبث أن انتهت إلى باب مغلق بفضل معاداة كثير من النقاد التقليديين الكبار لها، ثم بحكم تطرف إجراءاتها وموقفها من التاريخ والإنسان والقيم الروحية. فرفْضها المجتمع، ورفْضها الاحتفال له، لم يكن ليمر دون أن يحدث رد فعل عنيف لدى المفكرين والنقاد والمبدعين في فرنسا والعالم الغربي. وربما كان تخلي الناقد الفرنسي المرموق عنها رولان بارط، هو العامل الأول في الوصول إلى نهايتها.

وعلى الرغم من قصر عمر ازدهار البنوية فإنها تركت آثارا لا تُنسى أبدا، وكانت من أكبر المذاهب الأدبية التي طبعت النقد العالمي الشكلي العبثي بطابع قوي. ولم تلبث إذن، خصوصا بعد أن أعرض عنها نجمها اللامع بارط الذي ظل يتحول في حياته الفكرية بحيث لا يكاد يصنف في نزعة، حتى ينتقل إلى سواها: أن أفل نجمها على نحو ما على الأقل، وإلا فإن بعض أقطابها، مثل طودوروف، ظل ثابتا وفيا في موقفه فلم يكد يحيد عنها فتيلا.. وحل محلها «السيمائية». وهي مصطلح عربي سليم وصحيح حيث جاء من «السيما» بمعنى العلامة (قال الله تعالى: «يوم يُعرف المجرمون بسيماهم» سورة الرحمن)، ثم أضيف إلى «السيما»

الثنائية العلمانية (وهي التي تعرف لدى عامة الناس بالياء الصناعية)، فأصبحت دالة على النزعة. ونجد من النقاد العرب الحداثيين، ممن لا يحرصون على الصياغة العربية القحة، من يطلق عليها «السميولوجيا» باستعمال المصطلح الغربي كما هو. وعلى أن مصطلح السيمائية أو «السميولوجيا» هو غير السيمائيات أو «السميوتيكا». وهذا شأن آخر من العلم لا نود أن ننزلق إليه في هذه المقالة العامة التي تحاول تبسيط هذه المفاهيم للقارىء المستنير، لا للمتخصص.

وقد انتشرت موجة السيمائية، كما كان وقع لصنوتها البنوية من قبل، بشكل عجيب في فرنسا، والعالم كله، ثم في العالم العربي مشرقه ومغربه. ولكن المغاربيين، بحكم وضعهم الجغرافي (على مزجر الكلب من أوربا)، ووضعهم الثقافي (إتقانهم الفرنسية اتقانا عاليا) هم الذين لهجوا أكثر بهذا العقل وكتبوا فيه، وروجوا له، وترجموا من الفرنسية إلى العربية كثيرا مما له صلة به، واجتهدوا في أن يؤلفوا من حوله ولو على سبيل ما أطلق عليه أنا «التأليف الظلي» أو «ظل التأليف»، أو «التأليف الربيب»، إذ يعسر مجاوزة التنظيرات الغربية بيسر، وفي زمن قصير. وربما يتمثل إبداع العرب في الممارسات التطبيقية التي أبدعت من حول النصوص شعرا ونثرا.

وواكبت السيمائية نزعة أدبية فلسفية لما تتبلور، أو قل: لما تحظ بما حظيت به البنوية، مثلا، من احتفال واهتمام، وهي «التقويضية» الآتية من اللفظة الإنجليزية / الفرنسية، مع وجود الفارق في النطق: (Deconstruction) وقد تُرجم هذا المصطلح الغربي الذي أنشأه الناقد الفيلسوف الفرنسي جاك دريدا إلى العربية إما بـ «التشريحية»، وإما بـ «التفكيكية». ونحن الآن لا نصطنع هذين المصطلحين معا على الرغم من أننا كنا اصطنعنا في مبدأ مسارنا الحداثي مصطلح «التشريح» النصي الذي كنا نريد به في الحقيقة، إلى «القراءة المجهرية»، أو (MICRO-LECTURE) لا إلى التشريحية بمفهوم (DECONSTRUCTION)، وعلى الرغم من إننا وقعنا، نحن أيضا في المحظور، حين اصطنعنا «التفكيكية» بوصفها مقابلا للمصطلح التجريدي، متأثرين باستعمال النقاد العرب الحداثيين الذين ننقم منهم تسرعهم وتساهلهم في استعمال المصطلح.. ذلك بأننا حين تقدمت بنا المعرفة شيئا، وتأملنا المصطلح الغربي الذي منشؤه فلسفي محض (جاك دريدا ـ فيلسوف فرنسي معاصر) استبان لنا أن اللفظ الغربي مركب من مقطعين اثنين: (DE)، وتعني ما يضاد ما يأتي بعدها، و (CONSTRUCTION) الذي معناه البناء أو التطنيب.

فأصل المعنى، إذن، لا صلة له بالتفكيك الذي يعني تجزئة مجموعة من قطع محرك أو جهاز، ثم إعادتها إلى صورتها الأصلية (تفكيك قطع محرك ــ تفكيك أجزاء بندقية..). هذا هو التفكيك. بينما الأمر ينصرف لدى جاك دريدا، وعامة المفكرين الغربيين (يراجع بيير ريما في كتابه: (Deconstruction - Une lecture) أي: «قراءة للتقويضية» إلى تقويض الفكر الأوربي، ورفض «مركزية العقل الأوربي» أو (اللوقو سنتريم)، وإقامة بناء معرفي، على أنقاضه، مقامه. وهو الأمر الذي يجيئه المفكر الجزائري محمد أركون في تعامله مع التراث والفكر الإسلاميين، مع اختلافنا معه في رؤيته التي تجنح نحو الاستشراق.. وهذه السيرة، أي إلمامنا

بالخلفية المعرفية لهذا المفهوم، هو الذي جعلنا نخالف جميع عباد الله من النقاد العرب الحداثيين، ونقترح لذلك مصطلحنا الخاص الذي هو «التقويضية». (وقوّض الخيمة ضد طنّبها، وقد ورد ذلك في بيت لأبي الطيب المتنبي).

وحاول النقاد الجدد أن يفيدوا من هذا في تحليل النص الأدبي بالعمد إلى تقويض لغة النص أجزاء أجزاء، وأفكارا أفكارا (ولا نريد أن ينصرف الوهم هنا إلى بعض البنوية..) لتبين مركزي النص والاهتداء إلى سر اللعبة فيه، ثم يعاد تطنيبه، أو بناؤه، أو تركيب لغته على ضوء نتائج التقويض. بيد أن الممارسات التطبيقية التقويضية قليلة، وقد حاولنا نحن أن نجيء ذلك في كتابنا «ا ـ ى»، وفي «ألف ليلة وليلة ـ تحليل لحكاية حمال بغداد، وربما في «شعرية القصيدة.. قصيدة القراءة».

وبعد هذا الاستعراض العجل للمراحل، أو المحطات الكبرى التي مرت بها الحداثة، فهل يمكن أن نتساءل: ما النتائج التي جنيت من تتابع هذه المذاهب الحداثية الممتدة على مدى ثمانين سنة تقريبا؟ وهل استطاعت الحداثة بكل أجهزتها الإجرائية والمنهجية والمعرفية أن تفلح في هور التقاليد الأدبية السائدة؟ ثم هل يعني تبني الإجراءات الحداثية، ضرورة، التفاضل الساذج بينها وبين التقليدية؟ ثم ما المميزات الجمالية والفنية والشكلية التي تجعل الكتابة الجديدة متميزة، أو متعالية، على الكتابة التقليدية؟ وبسؤال آخر: هل الحداثة أمر محتوم ولا مرد له، ولا مناص منه، ومن لم يتبعها، ويتبن إجراءاتها جملة وتفصيلا فكأنما باء بغضب من الله؟.

ولعل أجمل ما في الحداثة أنها تدعو إلى القلق المعرفي، وإلى الثورة الفكرية، وإلى التطلع، وإلى نشدان الجديد كل الجديد، وإلى الابتكار والابتداع، وإلى الاستكشاف والاستثمار.. وإلى عدم الاطمئنان إذن، وإلى تجنب سوق الأحكام كما يسوقها القاضي، بل إن الحداثة تجتهد في أنها تعطي القارىء شيئا من حرية الرأي، وحرية التفكير، وحرية المبادرة، فيغتدي غير مقيد بتلك القيود الحديدية التي كان النقد التقليدي يُلزم الناس بها، ويُرغمهم عليها.. كانت القراءة في الإجراءات التقليدية أن يقرأ النص من أجل أن يُصدر عليه، أو له، حكم لا مرد له، أو يُسجل موقف من حوله: فإذا هو إما جيد وإما رديء.. ومثل هذه الأحكام، كما نرى، مدرسية، معتسفة، جزافية، عامة، ساذجة.. أرأيت أن حُكم أحدنا على عمل ما بالجودة، أو بالرداءة، أو بين الجودة والرداءة لا يعني بالضرورة أن كل الناس سيتبعون ذلك الرأي، ويُذعنون لمثل ذلك الحكم.

بينما أصبحت القراءة الأدبية في الإجراءات الحداثية تعني إنتاج نص من حول نص، وسوق لغة من حول لغة: دون إصدار الأحكام حتى تظل القراءة، قراءة النص المطروح للتحليل، مفتوحة إلى يوم القيامة.

وإذا كان من مزايا النقد الجديد، أنه خلص النقد من سلطته الجهنمية المنبرية التي كان يلزم بها كل عمل أدبي مقروء، فقط، فتلك مزية عظمى ـ لقد استحال النقد الجديد إلى قراءة، واستحال النثر والشعر إلى كتابة أدبية، فزالت الفوارق بينهما إذ كلاهما كتابة تنهض على محض الخيال، وتنشد الجمال.. وببعض ذلك تخلص الناس من كثير من تلك البلايا التي تثير المعارك الأدبية المفتعلة التي

كانت أسبابها تتمثل، غالبا، في اختلاف الأحكام، والإيمان بالجودة والرداءة اللتين أصبحتا مجرد خرافة من خرافات أم عمرو!.. وأصبح النقد الجديد قراءة مفتوحة على جميع الاحتمالات بفضل تبني «التأويلية» التي أصبحت اليوم من الإجراءات الجديدة، في قراءة النص الأدبي، ذات الشأن الكبير، والجنوح به نحو الانفتاح الأبدي، لا نحو الانغلاق المطلق الذي كان سائدا عبر الأحكام النقدية التقليدية.. وعلى أن من الدهر ما حانت ولا حان حينها، كما تقول بثينة، فمفهوم التأويلية محتاج إلى كتابة مقالة على حدة، ولعل الزمن أن يتيح لنا، أو لسوائنا، بعض ذلك..

## بين الحداثة والحداثية

لا يكاد الحداثيون العرب اصطناع مصطلح «الحداثية» مجتزئين بمصطلح واحد يطلقونه على مفهومين اثنين مختلفين كخلطهم في استعمال مفهومي «الرومنسية»، و«الرومنتيقية»، و«الكلاسية»، و«الكلاسيكية»، وكعدم تمييزهم «الشعرية» من «الشعرانية». وربما ألفيتهم يلبسون «التاريخية» بالتاريخانية» وهلم جرا..

ولا يكاد هذا الخلط العجيب يخطىء الخطاب النقدي العربي المعاصر. وإذن فالنقاد العرب لا يميزون، أو قل لا يستعملون، أو لا يكادون يستعملون إلا مصطلح الحداثة وحده دون تداول استعمال مصطلح «الحداثية».

وقد آن لنا أن نميز مفهوم «الحداثة» (La modernite) من مفهوم الحداثية (Le modernisme) حيث إن المفهوم الأول ينصرف إلى شكل النص، إلى الصورة التي يوجد عليها العمل الأدبي، إلى الكيفية التي بواسطتها يكتب، إلى مجرد تمثل لراهن حداثي يشي باختلاف بينه وبين التقليدي المألوف كقراءتنا نصا لرواية جديدة فإن وهمنا ينصرف، أول ما ينصرف، إلى الحداثة لا إلى الحداثية. وكقراءتنا، أيضا، نصا نقديا إبداعيا يفرض علينا أن نحكم بأنه شكل جديد، وأن نقضي بأننا لم نكن نعهده من قبل، في الكتابات النقدية التي ألفنا قراءتها في الخطاب ا لنقدي التقليدي القائم أساسا، على إصدار أحكام القيمة، وعلى التصنيفات الفجة للإبداع المقروءة، وأنه إما جيد وإما رديء، دون إقامة ذلك على أسس منهجية، ومعايير علمية صارمة، فيما عدا التعويل على الذوق الشخصي والفزع إلى الانطباع الذاتي.

فكأن مفهوم الحداثة، لدينا ينصرف إلى معنى الفن، وإلى صورة الشكل الذي يتشكل به العمل الأدبي، وإلى المظهر الذي يتمظهر به، وإلى الراهن الذي يمثل فيه. فكأن الحداثة تعني الكتابة الجديدة القادرة على الاحتفاظ بجدتها كلها، أو بعضها، عبر العصور والدهور، أو المفترضة كذلك، على الأقل.

على حين أن مفهوم الحداثية (أضفنا إلى «الحداثة» الثنائية العلمية، أو «لاحقة المذهبية»، وهي «ية» لندل بها على المذهبية)، ينصرف إلى النزعة وإلى المذهب، وإلى الأيديولوجية، وإلى معنى النظرية، أي إلى عمق السطح، أي إلى كل شبكة الإجراءات التي يتسلح بها الحداثي وهو يقرأ العمل الأدبي الجديد، وربما العمل الأدبي التقليدي أيضا (مادامت النظرية الحداثية تدعي لنفسها، ككل مذهب أدبي، أنها قادرة بفضل إجراءاتها المتطورة، على

التسلط على كل الأعمال الأدبية، فقارئتها..)، أو في تناول قضايا الحداثة في منظومتها المعرفية الشاملة. فكأن مفهوم «الحداثية» ينصرف إلى الفلسفة والمنهجة، من حيث كانت الحداثة انصرفت، في تمثلنا نحن على الأقل، إلى معنيي الفن والشكل. وإذن، فكأن الحداثية هي مجموعة الأدوات المنهجية، والمعايير العلمية التي بواسطتها يحاول الناقد تناول موضوعها في جزئياته وكلياته. فمفهوم الحداثية يحيل على الخلفية المعرفية التي تنهض عليها هذه النزعة من حيث هي قيمة فكرية بواسطتها يمكن الخوض في المنهجة والتنظير، والفلسفة والتأصيل.

فالحداثية، إذن، هي منظومة الإجراءات والأدوات والأفكار «والتقاليد» المعرفية الجديدة، والنظريات التي تشكل، لدى نهاية الأمر، ضربا من الفكر الأيديولوجي، أو على الأقل، جنسا من الثقافة المعرفية التي تجنح للتجريد، أو تتخذه سبيلا في التفكير، والتي تتيح للحداثي أن ينظّر إذا كتب، ويجادل إذا ناقش، ويرافع إذا هوجم، ويتخذ سبيله نحو الأمام أكثر مما يتخذ سبيله نحو الوراء، ويُصر على استكشاف المجهول أكثر مما يقنع بما ورثه من معرفة الزمان الأقدم.

## ما بعد، ما بعد الحداثة.. لا يوجد إلا الفكر المتخلف!

شاع منذ زهاء عقد من الدهر، في بعض الكتابات العربية هوس شديد بترداد مصطلح عائم غائم، وشاحب لا يمضي في أي سبيل لاحب، وهو مصطلح «ما بعد الحداثة». وقد سر كثير من الكسالى ـ بشيوع هذه المقولة بين الناس ـ وهم الذين يرغبون عن تحصيل العلم بمقدار ما يرغبون في التكاسل واجترار المألوف المعروف، وهم الذين أصروا على الاجتزاء بما كانوا لقنوه منذ قريب من نصف قرن، وكان أساتذتهم، الذين لقنوهم ذلك الضرب من العلم، هم أيضا ورثوه عن أساتذتهم قبل نصف قرن، مما ينشأ عن هذا الاستنتاج أن كثيرا من أساتذة الجامعات العرب اليوم، ممن يتعصبون على الحداثة، أي ممن يرفضون تجديد أدواتهم العلمية، أي ممن يتعلقون بامتطاء البعير عوض التحليق في طائرة «الكونكورد»، واستعمال السيف عوض الرشاش، واستعمال الرقى والطلاسم في التداوي بدل الجراحات والمضادات الحيوية.. إن علم هؤلاء الأساتيذ يعود إلى زهاء قرن إلى الوراء. فكأنهم أساتذة بداية هذا القرن، لا نهايته. إنهم يرفضون كل تطور، ويأبون كل تغيير، وتراهم يتجانفون سبيل التجديد وكأنهم يهابون المستقبل ومغامراته، ويؤثرون الانزواء في ظلام الماضي.

سمع بعض هؤلاء بهذا المصطلح غير المقبول، لأنه غير معقول، وهو غير متداول في الغرب بهذا الهوتين الذي هو عليه في بعض الكتابات العربية الأخيرة: فتباشروا بالفلج، وتصايعوا بالنصر، وتفاءلوا بالخير الدثر، واعتقدوا مخطئين، أنهم ببعض ذلك السلوك لم يخسروا شيئا، وربحوا كل شيء، وأن لا شيء سينكر عليهم ما أقصروا عنه، وما قصروا فيه معا، من تحصيل العلم الجديد، فتصايحوا سعداء مرحين، وأشرين فرحين: وَيْ! كأن عهد البنوية قد مضى، وكأن نجمها قد أفل! وإذن فماذا خسرنا من عدم إلمامنا بالبنوية؟ ثم ماذا لحق بنا

إذ كنا لها من الرافضين؟ ولقد ذهبت، وإلى غير إياب، جميع عهود الحداثة بكل عبثيتها، وتحذلقها، وغطرستها، وعربدتها في أسواق الفكر، ذهبت! وبكل منظوماتها، وإجراءاتها المعقدة.. فحبذا عبورها وذهابها.. أولئك هم أولو الفكر المتخلف وما فيه يخبطون.

أيها الحداثون العرب السطحيون الذين لم يعرفوا من هذه الحداثة الغربية، وخصوصا الفرنسية، إلا عناوين كتب، وأسماء كتّاب، فإنك تراهم يعزون كل شيء إلى رولان بارط وإن لم يكن هو أول من قال هذا المعزو إليه، مثل مقولة «موت المؤلف» العبثية التي بارط براء منها براءة الذئب من دم يوسف بن يعقوب، وإنما نلفى فاليري هو الذي كان سبقه إليها حين قرر أن «المؤلف تفصيل لا جدوى منه»، ثم جاء إليها المفكر الفرنسي ميشال فوكو المختص في الجنون، جنون البشر لا جنون البقر، فنادى جهارا بموت المؤلف.. ولكن لا أحد من الحداثيين العرب، ممن قرأناهم، تثبت وتريث، وتابع الخلفية التاريخية والأديولوجية للمقولة التي لا ترتبط بناقد واحد، وإنما ترتبط بفلسفة الحداثة برمتها بكتّابها المختلفين، وبمن فيهم طودوروف، فهم جميعا متفقون على موت المؤلف، على نحو أو على آخر، ولم يكن بارط أولهم ولا آخرهم.

الحداثيون العرب، هم أيضا، تسرعوا وعجلوا، فسارعوا إلى ترداد مصطلح ما وراء الحداثة، وكأنهم كانوا يرددونه في شيء من الغيبوبة المعرفية، وكأنهم كانوا لا يفكرون تفكيرا حقيقيا فماذا يعني: ما الحداثة؟ وهل للحداثة بعد لو كانوا يعلمون؟ أما نحن فقد قررنا، في كثير من كتاباتنا، أن الحداثة لا ترتبط، في حقيقتها، بالزمن. ولعل أكثر الناس يعتقدون هذا، وإن كان الأمر كذلك فليتم، إذن، ربط الحداثة بالزمن والذهاب إلى أن هناك شيئا اسمه: «ما بعد الحداثة» يأتي بعد «الحداثة»؟

حقا إن بعض الحداثيين الفرنسيين، وخصوصا رولان بارط (نظام الموضة، ١٩٦٧) يذهبون إلى أن الحداثة جنس من الموضة، ولما كانت الموضة تظهر ثم تختفي، وتأتي ثم تذهب، فإن عمرها قصير. وأعتقد أن هذا تصور سطحي ومجحف لمفهوم الحداثة الذي نربطه نحن بمفهوم الحضارة، أي بمفهوم القدرة الخارقة على مغالبة الزمن، وعلى التمسك بالبقاء. فليست الحداثة مرادفا لفظيا للحديث، كما أسلفنا القال في مطلع هذا المقال، وإنما هي مرادف للخلود، وذات اقتدار على البقاء، وإجماع الأمر على مقاومة الفناء. فهناك كثير من الأشعار القديمة حداثية، وإن كانت عمودية، ابتداء من بعض شعر الجاهلية إلى عهد المتنبي. كما أن هناك كثيرا من الأفكار والآراء والنظريات، في التراث النقدي العربي، نعدها أصولا لنظريات حداثية، ويمكن أن نبرهن على ذلك بالبرهان المقنع، وندل عليه بالدليل الخريت.

وإذن فليست الحداثة مجرد موضة عارضة، كما يزعم بارط، وليست مرتبطة ارتباطا أديولوجيا بالزمن كما قد يتوهم بعض الحداثيين العرب الذين يخلطونها بـ «المعاصرة»، وليست، إذن، مرتبطة أيضا بتوالي النزعات الأدبية، وتتابع المذاهب النقدية: تظهر بظهورها، وتختفي باختفائها. الحداثة فوق ذلك كله. والحداثة قبل ذلك كله. تصاحب هذه النزعة وتلك، وتواكب هذا المذهب وذاك، ثم تظل أثناء ذلك، حداثة طالما استشرقت التجديد، ونشدت التطوير، ورفضت

التقليد، ومضت نحو الأمام تستكشف وترتاد في حقول المعرفة.

فأين، إذن، هذا الشيء، هذا الكائن الممسوخ الذي لما يولد، أو ولد ولكنه ولد مشلولا مغلولا: والذي يقال له: «ما بعد الحداثة»؟! وماذا يمكن أن يكون هذا الذي لا يستطيع، أو لا يريد، أو يريد ولا يستطيع: أن يكون حداثة؟ ثم لم، لم يفكر الحداثيون العرب في أنهم أنى لهم، هم أيضا، أن يتمثلوا هذا الشيء الممسوخ المجهول المشلول المغلول الذي يقال له: ما وراء الحداثة: فينصروا له، ويكتبوا عنه على هدى هذا التنظير؟ أم هم أبدا ينتظرون أن تهب عليهم ريح «الوحي» من تلقاء الغرب فيتقبلوه بالقبول الحسن البسن، وينسجوا عليه مقلدين إياه، مكبرين أصحابه إلى حد الفتنة، لاهثين وراءه إلى درجة الهوى، وكأن الله حرمهم. هم، من ملكة التفكير التي حبا بها أولئك الغربيين الذين تارة يفكرون جادين، وتارة أخرى يفكرون عابثين.

ثم، ما ما وراء هذه الحداثة والحال أن العرب لما يهضموا البنوية، ولما يلموا الإلمام الدقيق بالتقويضية (المصطلح الشائع خطأ هو: «التفكيكية»)، ولما يتمثلوا تمثلا علميا دقيقا: السيمائي..؟

أم يُلاص منا، ويراد لنا، أن لا ندارس نحن هذه المذاهب، ولا نتمثلها، ولا نقدمها للشباب الجامعيين، وللقراء المستنيرين، ليحاولوا، هم أيضا الإلمام بها، والانتفاع ببعض إجراءاتها، وطرائف التفكير فيها؟ أم يريد لنا التقليديون، الذين يصرون على أن لا يتعلموا أي جديد، ويزمعون على أن لا يتقدموا إلى الأمام، وإنما يرجعون القهقرى.. أن نقطع الصلة بيننا وبين جديد الفكر فننزوي انزواء، وننكمش انكماشا، ونقعد القرفصاء، وندور أجسادنا بعد أن ندور عقولنا ونجمدها تجميدا لا تتحرك بعده أبدا؟ أم نُلاص ونُلام على أننا نريد أن نقرأ الجديد، و نحاول أن نتعلمه، لنحاول من بعد ذلك استثماره في النقد العربي المفتقر إلى روافد تُرويه، ومذاهب فنية تُثريه..؟ كيف يرفضون لنا أن نقرأ؟ أم لم يقرأوا منذ الطفولة قول الله عز وجل:

ـ اقرأ باسم ربك الذي خلق..

فاقرأوا، اقرأوا، اقرأوا!..

لقد عادى التقليديون الحداثة ورفضوها، وعوض أن يعترفوا بتقصيرهم في حق العلم، جاءوا إلى هذه الحداثة فحاولوا ماكرين أن يربطوها بالدين، ولم يزالوا يهوّلون من خطرها إلى أن زعم زاعمهم أنها قد تكون مظهرا من مظاهر الكفر، والعياذ بالله!.. وكل ذلك كان منهم تحايلا لتأليب العامة على المفكرين الحداثيين من وجهة، ولمخادعة أنفسهم عن قراءة الفكر الحداثي بتزهيد عامة الناس فيه، وترغيبهم عنه. ونقطة الضعف لدى التقليديين أنهم يحاولون ربط العادات بالعبادات، والدنيويات بالمقدسات.. فالحداثة مظهر فني، ومنهج علمي، وتعلم ذلك لا يندرج لا ضمن الإيمان ولا ضمن الكفر، ولا ضمن ما بينهما على رأي المعتزلة.. إن هذه المسألة تندرج في إطار حرية التفكير، وطلب العلم الذي هو فريضة على كل مسلم ومسلمة. فكيف يعطل التقليديون حكما من أحكام الشريعة، وهو فرضية طلب العلم، بتزهيد الناس في طلبه.. ثم لا يستحون فيعدّون ذلك من الإيمان؟ فمن المقصر في دين الله: الذي يطلب العلم مصداقا لقول الرسول الكريم، أم الذي ينهى عن طلبه؟.

أولئك إذن هم التقليديون وبعض ما يروجونه عن الحداثة خطأ وتقصيرا،

وحدبا وتخبيلا.. أما الحداثيون، فقد انساق بعضهم وراء هذا المخلوق الممسوخ الذي يقال له: ما وراء الحداثة فأوشكوا أن يضلوا سبيلهم.

إن كنا نعد، نحن شخصيات، النزعة البنوية مظهرا من التفكير عبثيا، لأنها تنهض على فلسفة الرفض وإنكار للتاريخ.. فإن السيمائية الآن، وهي المنظومة الحداثية الأكثر تداولا بين الناس في الغرب والشرق: تقوم على العلم، وتستظهر في وصفها وبعض استنتاجاتها، وربما بعض إجراءاتها ومصطلحاتها: باللسانيات الحديثة انطلاقا من دوصو سير.. بينما تقويضية جاك دريدا تنهض على الفلسفة الهدامة التي تسعى، من وراء التقويض، إلى إنشاء بناء عصري جديد يكون فيه منافع للناس.

وإذن، فإننا بنعمة الله وفضله، سنخالف جميع عباد الله، ونقرر: أن ليس هناك شيء اسمه ما بعد الحداثة لا في الأرض ولا في السماء، وأن الحداثة، بنعمة الله وفضله، مستمرة ما تطلع الإنسان إلى التفكير، وما اشرأب إلى التجديد، وما حرص على استكشاف المجهول، وما طمع إلى ارتياد آفاق المستقبل المفعم بما يُذهل ويدهش، وبما يفيد ويجُدي. والله حبانا بالعقل لنفكر به، فلنفكر! ومن فكر جدد، ومن لم يفكر قلد! وكل امرىء ميسر لما خلق له.

# الحداثة الشعرية في النقد الأدبي المعاصر

● د. سعد الدين كليب

على الرغم من أن موضوع الرواية العربية قد احتل مكانة خاصة، في النقد الأدبي العربي المعاصر، غير انه يمكن التوكيد أن موضوع الحداثة الشعرية هو الموضوع الأكثر إشكالية وحرارة، في ذلك النقد. ولعل هذا ينهض من أهمية الشعر التاريخية، في الذوق الجمالي العربي، كما ينهض من أن الحداثة نفسها، قد طرحت عدة إشكاليات فنية وجمالية، بالنسبة إلى الذوق السائد، من جهة، وبالنسبة إلى مفهوم الشعرية Poetics من جهة أخرى. وقد لا نبالغ إذا ما ذهبنا إلى أن ما صاحب هذه الحداثة من مقاربات نقدية، ومن خلاف بين مؤيد ومعارض، كان له الأثر الكبير، في تطور النقد المعاصر، وبلورة الكثير من مفاهيمه النقدية. ولكن، في المقابل، لم يكن لهذه الحداثة أن تتعمق وتتبلور، لولا ذلك النقد الذي كانت قضية التحديث الشعري إحدى قضاياه الأساسية. ونود أن نسجل، في هذا المجال، أن قضية التحديث الشعري قد شغلت النقد الأدبي الحديث، منذ أوائل هذا القرن. أي منذ أن ظهرت مدرسة الديوان التي كانت لها المبادرة الأولى، في الهجوم على كل ما هو تقليدي، في الشعر العربي. وإذا ما وضعنا في الاعتبار ان الأطروحات النقدية، لهذه المدرسة، أكثر أهمية من نتاجها الشعري، ولا سيما في بدايتها الأولى، فإن ذلك يعني أن قضية التحديث الشعري قد ظهرت بوصفها قضية نقدية، أولا. وقد يبدو من الطريف أن نشير إلى أن النقد الحديث - والمعاصر طبعا — بعكس النقد العربي القديم، على هذا المستوى. فبينما كان هذا النقد مدافعا عن عمود الشعر، والأصول الجمالية المتوارثة، وحَذرا من أي تجديد، يمكن أن يأتي به شاعَر، حتى فيما يخص الصورة الفنية والمعاني الشعرية؛ فإن النقد العربي الحديث راح يضيق ذرعا بما هو تقليدي ونمطي، في الشعر، مثلما راح يدعو إلى ضرورة التفرد والتميز، لا على صعيد موقع التحديث من التراث الشعري فحسب. بل على صعيد الشعراء المعاصرين فيما بينهم أيضا. ولعل تقويم

هـذا النص أو ذاك بـالتقليـدية والنمطيـة يكون من أكثر التقويمات التي يستخدمها النقد الحديث والمعاصر سلبية.

إن قضيـة التحـديث، إذا، هـي قضيـة النقد، بقدر ما هي قضية الشعر الحداثي. ولهذا لا غـرابـة في أن يتـأثـر كـل منهما بالآخـر، من حيث التعميـق والبلورة، ولا غرابة أيضـا في أن تعدد المقاربات النقـدية حـول الحداثـة ومسـوغـاتها وأسبـاب نشوئها ومستوياتها وتياراتها. بحيث إن التعـرض لكـل ذلك يقتضي بحثـا مطـولا قـائما بـذاتـه. وهو مـا لا يستطيـع هـذا المبحث أن يقوم به، بشكل مسهب. ولهذا، لم يكـن بـد مـن الإيجاز الـذي لا يخل بموضوعه.

لقـد ذهـب النقـد المعـاصر، في تفسيره لنشـأة الحداثة الشعـريـة، عـدة مذاهـب مختلفة فيما بينها. وهي التفسير التأثري التثاقفي، والتفسير الاجتماعي، والتفسير النفسي ـــ الـذوقـي. وإن يكـن التفسيران الأولان هما الأكثر شيوعا، في هذا النقد.

أما من حيث التفسير التأثري التثاقفي. فقد تـم النظر إلى أن المثـاقفة Accultura-tion مع الغرب الأوروبي هي الأساس في نشـأة الحداثة، وهـي مثاقفـة من طـرف واحد. ولهذا فـإن مستوى التأثـر أوضح من مستوى التفاعـل أو التبادل الثقافي، في هذه المثـاقفة. وغالبـا ما يكون إليـوت هو محور هذا التفسير. بمعنى أن لإليوت من التأثير في نشأة الحداثة، ما يمكن أن يصل إلى درجة الـدافع الجوهري. يقـول أسعد رزوق في ذلـك «إن المثـال الإليـوتي كـان منهجـا احتـذى حـذوه الكثيرون مـن شعـرائنـا وتـأثـروا بـه وسـاروا في خطواته»(١). وثمة مـن يذهب إلى «أن كل مذهـب سياسي وفلسفـي وأدبي يظهر في أوروبـا ينعكس بطـريقة مبـاشرة أو غير مبـاشرة على الواقـع (المقصـود: الواقـع العـربي المعـاصر). حتى نـرى تـأثيره في الكتـابـة شعرا ونثـرا، وفي طـرق التفكير والسلـوك»(٢). ومـن ذلك فقـد نشطت الدراسات النقدية التـي تربط بين الحداثة العـربيـة وأسسهـا الأدبيـة الغـربيـة، وتستجلي مظاهـر التأثر، ونقـاط الاتفاق والاختـلاف، ومـا إلى ذلـك. ممـا يتعلـق بمقولة المثاقفة بوصفها أساس الحداثة.

والحقيقـة أن النـاظـر، في مثـل هـذه الـدراسـات، يكاد يخرج بـأن مشروعيـة الحداثة لا تتأتى مـن بنية المجتمع العربي المعاصر، بقدر مـا تتأتى من التـأثر الثقافي النخبوي بـالغرب الأوروبي. سـواء أكان ذلـك، على صعيد التجـديـد الإيقاعـي، أم التصويـر الفني، أم التعامـل الأسطوري، أم الموضوعـات الشرعية. وقـد يبدو مـن المفيد أن نشير إلى ان الـدكتور عـز الديـن اسماعيـل الـذي يحترز مـن الأخـذ بهذا التفسير، يجد نفسـه مـدفـوعـا إلى ربـط ظاهرة المدينة، وظـاهرة الحزن، في الشعر العـربي المعـاصر، بـإليـوت وقصيـدتـه «الأرض اليبـاب». وذلـك على الرغـم مـن توكيده أن الـواقع العربي هو الـذي أفرز هاتين الظاهرتين(٣).

ويـذهب التفسير الاجتماعـي إلى ربـط ظاهـرة الحداثة الشعريـة بالأطـروحات الأيديولـوجية لطبقة البرجوازيـة العربية الصغيرة. بحيـث تبدو الحداثـة انعكاسـا Reflection لمجمل التغيرات الاقتصادية التي أصابت بنية المجتمع العربي المعاصر، مـع بـروز تلـك الطبقة. فـلا يمكـن فهـم الحداثة بحسـب ذلك، مـن دون فهم تلـك التغيرات، ومن دون فهم الطبيعـة الطبقية أيديولوجيا ونفسيا، للبرجوازية الصغيرة عامة، والعربية منهـا خاصة. وعلى الرغم مـن أن هـذا التفسير يـؤكـد أن الصراع

الاجتماعي «في التحليل الأخير لا يكفي وحده لتفسير الفن، إلا أن هذا الصراع لا يمكن إلا أن يتجلى في الفن، وبواسطته. بل انه في بعض المراحل يغدو جوهريا وحاسما»(٤).

نقول: على الرغم من ذلك، فإن هذا التفسير قد تعامل مع الحداثة على أنها إحدى الأطروحات الإيديولوجية للبرجوازية العربية الصغيرة. وبما انها كذلك، فإنها تتصف بما تتصف به هذه البرجوازية من تأرجح أيديولوجي ونفسي، ومن ثورية أو عدمية، وذلك بحسب موقعها من المشهد الاجتماعي. أي بما أن هذه البرجوازية ليست متبلورة أيديولوجيا، بشكل نهائي او شبه نهائي، فإن اشتمال الحداثة على ما هو ثوري وعدمي، يغدو أمرا بدهيا. وبذلك فقد أعيدت مظاهر الحزن والقلق والضياع والعدمية والاغتراب والثورية والتوتر الانفعالي التي تواجهها في شعر الحداثة، إلى طبيعة الشاعر الحداثي، من حيث هو برجوازي صغير. يقول وفيق خنسة، في شعراء الحداثة «إنهم يتمحورون حول مشجب البرجوازية الصغيرة، ثم يتوزعون على درجاتها ومستوياتها وألوانها، كما توزعوا عمليا على أحزابها وفئاتها وتنظيماتها»(٥). ويقول، خنسة في محمد الماغوط، بعد أن تناول شعره بالنقد «هذا هو كشاعر، فمع من نصنفه؟ بمعنى هل ندرسه كشاعر؟ أعتقد ان ذلك ليس مهما تماما، ولكن الأكيد انه ليس واقعيا اشتراكيا، ولا رومانتيكيا ولا بوهيميا، ولا رجعيا. انه حصيلة هذه كلها. إنه نموذج صادق وصريح لمثقفي الريف الفقراء الذين هبطوا إلى المدينة، لم يثوروا، كما أنهم لم ينضموا إلى صف الثورة التي تمثلها»(٦). أي أن الماغوط برجوازي صغير، بكل ما يعنيه المصطلح.

وعلى الرغم من أن جمال باروت يحترز من الربط الميكانيكي بين الشعر وأيديولوجية البرجوازية الصغيرة، إلا أنه يذهب، في حديثه عن شخصية الملعون، في شعر أنسي الحاج، إلى أنه «المثال الجمالي النموذجي للبرجوازي الصغير، الآبق، المارق، الذي لا يحس المجتمع إلا خنقا لفرديته، ومحقا ولعنا له، في حين يرى مروقه ثورته الوحيدة»(٧).

ولكن ما تجب الإشارة إليه. في هذا المجال، هو أن ثمة عدة مستويات من التفسير الاجتماعي، لنشأة الحداثة الشعرية. وتتأرجح هذه المستويات بين جعل الحداثة انعكاسا مباشرا لأيديولوجية البرجوازية الصغيرة، وبين النظر إلى الحداثة على انها نتاج اجتماعي - ايديولوجي، من دون اعتبارها انعكاسا سلبيا لتلك البرجوازية. أي من دون ربطها المباشر بما هو اقتصادي، في الواقع العربي. وقد يبدو أن هذا التفسير، بتركيزه على ما هو اقتصادي وأيديولوجي، ينفي عملية المثاقفة مع الغرب الأوروبي، غير ان الأمر ليس كذلك. إذ إنه يؤكد هذه المثاقفة، ولكن من خلال الضرورات الاجتماعية العربية. يقول الدكتور فؤاد المرعي في ذلك: «التأثر بالغرب لم يكن سببا في التغيرات التي طرأت على أدبنا الحديث، بقدر ما كان نتيجة لتلك التطورات الاجتماعية»(٨). فلا يمكن، وهذه الحال، أن تكون ثمة مثاقفة مع الخارج، من دون ان تكون مفروضة من الضرورات الاجتماعية الداخلية ذات الطبيعة الأيديولوجية.(٩).

أما بالنسبة إلى التفسير النفسي - الذوقي، فإنه يربط بين الحداثة الشعرية والتغيرات التي أصابت كلا من الطبيعة

النفسية والذوقية العربية، تحت تأثير المستجدات التي جاء بها القرن العشرون. ولعل الدكتور محمد النويهي من أهم القائلين بهذا التفسير. حيث يرى أن التناظر أو السيمترية Symmetry التي يتصف بها الشعر العربي التقليدي، لم تعد تتلاءم والطبيعة النفسية والذوقية المعاصرة، إن «نوع الإيقاع الذي تعرفه القصيدة العربية التقليدية لم يعد صالحا لحاجاتنا الفنية والنفسية والذوقية.. وإن درجة الانتظام التي يتطلبها شكل القصيدة التقليدية زائدة الإسراف في السيمترية والرتوب»(١٠). ومن ذلك، فإن النويهي يذهب إلى أن «البحر العربي المأثور ذو موسيقى جادة بارزة، شديدة الجهر، عنيفة الوقع على طبلة الأذن، عظيمة الدرجة من التكرار والرتوب. وهذه طبيعة ينفر منها ذوقنا الحديث ولم تعد آذاننا تحتملها، وأصبحنا نراها شيئا بدائيا لا يعجب به إلا ذوو الأذواق الفجة التي لم تنضج»(١١). ولكي يؤكد ما يذهب إليه، فإنه يقارن بين الإنسان البدائي والطفل، من جهة، وبين الإنسان المتحضر والناضج، من جهة أخرى، فيرى أن الإنسان البدائي والطفل لا يعجبهما سوى الحاد والفاقع والعنيف من الروائح والألوان والأنغام، على حين أنه كلما «نضج الإنسان وارتقت ثقافته ونما ذوقه وتهذب حسه، صار أميل إلى الألوان الخافتة والروائح الخفيفة التي لا تشم إلا هونا، والأنغام الدقيقة المختفية التي تحتاج إلى ذكاء وإرهاف سمع حتى تلتقط وتتابع»(١١).

وبشكل عام، فإن ثمة تغيرا ما قد طرأ على الطبيعة النفسية والذوقية العربية. وهو ما جعلها تنفر من كل ما يتنافى معها، على صعيد الشكل الشعري الموروث، وعلى أصعدة أخرى مختلفة أيضا. ومن ذلك، فإن الميل إلى إنجاز التحديث الشعري هو، في أساسه، تعبير عن الاختلاف في تلك الطبيعة. أي أن شعر الحداثة هو الشعر الأوحد الذي يمثل النفسية والذوق المعاصرين، في حين أن الشكل القديم لم يعد «يصلح للنهوض بحاجاتنا الشعرية المعاصرة»(١٢).

تلك هي أهم التفسيرات التي اقترحها النقد الأدبي المعاصر، لنشأة الحداثة العربية. ولكن ما ينبغي قوله، هنا، هو أن ذلك الاختلاف في التفسيرات لا يؤدي إلى نوع من القطيعة فيما بينها. إذ إن النقد المعاصر عامة يرى أن ثمة ضرورة حقيقية لوجود الحداثة الشعرية، في المجتمع العربي. فسواء كانت المثاقفة هي الأساس أم كانت البنية الاجتماعية الاقتصادية، أم الطبيعة النفسية والذوقية، فإن ضرورة الحداثة تبقى هي المنطلق، لتلك التفسيرات. وعلى الرغم من أن القول بالمثاقفة يربط الحداثة بما هو خارجي، فإنه يرى أن المثاقفة مع الغرب الأوروبي هي ضرورة ثقافية وحضارية، للخروج من شرنقة الركود والجمود التي انحصرت فيها الثقافة العربية طويلا. بمعنى أن ثمة حاجة في الثقافة العربية إلى الدخول في مثاقفة مع الغرب الأوروبي.

وإذا كان النقد المعاصر قد اشتمل على عدة تفسيرات مختلفة، لنشأة الحداثة، فإنه قد اشتمل أيضا على عدة مقاربات نقدية، لما هو جوهري فيها. أي أن نقاد الحداثة يختلفون فيما بينهم حول المستوى الجوهري أو الأكثر أهمية، في الحداثة الشعرية، والذي جعل منها نمطا من الإبداع الشعري، مختلفا عن الشعر العربي الكلاسيكي. ويمكن ان نحصر هذه المقاربات بعدة أنساق. وهي: النسق

الموسيقي، والنسق الأسطوري، والنسق الصوري، والنسق الرؤيوي. وهي، كما نلحظ، تكاد تشمل معظم الجوانب، في الحداثة الشعرية. وإذا كانت هذه المقاربة النقدية أو تلك ترى أن الجوهري أو الأهم في الحداثة، يكمن في أحد هذه الأنساق، فإن ذلك لا يعني عدم الأخذ بغيره. بل يعني أن غيره أقل أهمية منه في تحديد ما هو جوهري في الحداثة، مع الإشارة إلى أن بعض النقاد يميلون إلى الأخذ بعدة أنساق معا، معتبرين إياها محددات أساسية للحداثة. وسوف نتوقف، بشكل موجز، عند كل واحد من تلك الأنساق.

أما النسق الموسيقي، فيؤكد القائلون بجوهريته أن أهمية الحداثة الشعرية تكمن في خروجها على نظام البيت الشعري الكلاسيكي القائم على تفعيلات محددة سلفا. هذا البيت الذي يشكل أساس القصيدة العربية موسيقيا. والذي يحيل على نمطية عروضية، لم تعد تتلاءم والذوق المعاصر من جهة، ولم تعد تتلاءم وطبيعة الانفعال الشعري من جهة ثانية. بحيث يصح التوكيد، بحسب هذا النسق، أن الخروج على ذلك النظام هو في ذاته دخول في الحرية التي تميز التجربة الشعرية، ومن دونه لن يتمكن الشاعر العربي من التعبير عن تجربته بالشكل الأمثل. ومن ذلك، فقد تم النظر إلى محاولات الرومانتيكية العربية، في تجاوز النمطية، من خلال بعض التنويعات والتلوينات الموسيقية، على أنها نوع من تجميل القيد. يقول النويهي في ذلك: «ومن العبث أن نظن أن إلغاء القافية والرؤى أو تنويعها في القصيدة الواحدة مع الاحتفاظ بهذا الشكل الهندسي السيمتري الشديد الانتظام والرتوب يكفي لتخفيف حدة الجرس أو ضيق القيود الشكلية. وهذا شبيه بما يفعله المحكوم عليه بالإعدام شنقا حين يطلب إلى «عشماوي» أن يوسع حول عنقه قليلا حتى لا يؤلمه»(١٣). وبهذا المعنى، فإن بقاء نظام البيت هو السائد لا يؤدي إلا إلى بقاء القيد على رقاب الشعراء، ولن تنفع كل المحاولات الموسيقية الجزئية، لتجاوز النمطية، في وصول الشاعر إلى التعبير عن تجربته، بشكل حر وأصيل. إذ إن المشكلة الجوهرية تكمن أولا في سيمترية ذلك النظام. هذه السيمترية التي لم تعد تتلاءم، كما لاحظنا سابقا، والطبيعة النفسية والذوقية المعاصرة.

إن ما يذهب إليه النويهي، كانت نازك الملائكة قد ذهبت إليه من قبل، حين رأت أن ثمة أسبابا خمسة أوجبت وجود الشعر الحر، بحسب مصطلحها. وهي النزوع إلى الواقع، والحنين إلى الاستقبال، والنفور من النموذج، والهرب من التناظر، وإيثار المضمون(١٤). وقد يبدو أن بعض هذه الأسباب لا علاقة له بالنسق الموسيقي، من مثل السببين الأول والأخير. غير أن كل هذه الأسباب تحيل، في نهاية المطاف، إلى ذلك النسق. إذ إن لها جميعا منطلقا واحدا وهو الإحساس بضيق نظام البيت الشعري. فالنزوع إلى الواقع لن يتيسر للشاعر، في إطار هذا النظام. تقول: تحت هذا السبب «أما القيود التي تضيق آفاق الأوزان القديمة، فهي تلوح للفرد المعاصر ترفا وتبديدا للطاقة الفكرية في شكليات لا نفع لها، في وقت ينزع فيه هذا الفرد إلى البناء والإنشاء وإلى إعمال الذهن في موضوعات العصر»(١٥). وترى نازك الملائكة، تحت السبب نفسه، أن الشعر الحر يصلح للتعبير عن الحياة الواقعية، لأنه «يخلو من رصانة الأوزان القديمة»(١٦).

وتـرى، تحت السبـب الأخير «إيثـار المضمـون»، أن الشكل التقليـدي يتحكـم بـالمضمـون الشعـري، لما فيـه مـن دقـة وتنظيم وتنـاظر، وهو مـا يجعل الشـاعر يضحي بمعانيه مـن أجل الحفاظ على ذلك الشكل. أما الشعر الحر، فهو «في جوهره، ثورة على تحكيم الشكـل في الشعر»(١٧)، في محاولة لجعل المضمـون، لا الشكل، هو الأساس.

وبشكـل عام، فـإن الميـزة الجوهريـة لشعر الحداثة تكمن، بحسـب هذا النسق، في المستوى الموسيقي من النص الشعري، فالتحديـث الموسيقي قد أتاح للشـاعر ان يتخلص من القيود التي تمنعه من التعبير عن تجربته الشعرية، وعن واقعه المعاصر تعبيرا حيـا، ينبـض بـالحريـة والجمال الفني.

وبما أن النسـق الموسيقـي هـو الجوهـري، في الحداثة، فـلا غرابـة في أن تتوالى الدراسات التـي تتناول هذا النسق بالبحث والمعالجة، وأن تختلف فيما بينها حول الشكل النهائي الذي يمكن أن يأخذه شعر الحداثة، على الصعيد الموسيقي. ولن نتعرض، هنا، إلى الحديث عـن ذلك، إلا أنه لا بأس مـن الإشارة إلى أن نـازك الملائكة كانت من أكثر المتحمسين إلى «قنونة» هذا الشكـل. وهو مـا يتنافى أسـاسا والمنطـق الذي انطلقت منه في اعتبـار الحرية شرطا مـن شروط الشعـر الجديـد، وهـو الـذي جعلها تستخدم مصطلح «الشعر الحر» في وصف هذا النمط الشعري الجديد.

وإذا كانت الملائكـة قد رأت أن التفعيلة هـي الأساس الموسيقـي، في هذا الشعـر، فإن النويهي يرى أن التفعيلـة هي المرحلة الأولى، من مـراحل التجديـد الموسيقي. إذ ينبغي على هذا الشعر أن يستكمل تجديده بـالخروج مـن النظام الكمـي إلى النظـام النبري. أي بالخروج من نظام التفعيلة إلى نظـام النبر(١٨). ولهذا لا ينبغي أن نـرى في «وحدة التفعيلة العروضيـة إلا كمرحلة انتقـال، كقنطـرة يعبر عليها شعـرنـا إلى ميادين أعظم اتساعـا، وتطوير أبعد مدى وأعمـق جذريـة»(١٩). وعلى الـرغم مـن إقـرار النـويهي بـأن ثمـة اختـلافـا في القـراءات على صعيد قـواعد إيقـاع النبر، وأن ثمة نوعا مـن التطور فيها(٢٠)، غير أنه لا يرى حـرجا من توكيـد الإمكانية في إنتاج الموسيقا الشعرية العربية، من خلال نظام النبر.

والحق أن ما افترضه النويهي قد وجد صـدى كبيرا عند الكثير مـن النقاد، ممـن يتبنون المنهـج البنيوي، فراحـوا ينظرون لإمكانية إنشاء موسيقا شعرية خالية من التفعيلة، وقائمة على نظام النبر. وفاتهم في ذلـك اختلاف مـواقع النبر، بين اللهجـات المحلية العربية(٢١). وغنـي عن البيان ان البنيـويين العـرب قـد أعطـوا النسـق الموسيقـي، مـن شعـر الحداثـة، أهميـة خاصـة تكاد تفـوق أي نسق آخـر. وذلك لطبيعة البنيـوية التي تهتم بما هـو لغوي وصوتي، في المقام الأول. ومـن المعلوم ان البنيوية قد تـابعت الشكلانيين الروس في معاملتهم للشعـر «على انه استخدام أدبي جوهـري للغة: فهـو كلام منظـم في بنيته الصوتيـة الكلية. والإيقـاع Rhythm هو عامله الأساسي الأكثر أهمية»(٢٢). أي أن البنيـوية العـربيـة قد تعـاملـت مع هـذا النسق، بشكـل نقدي ممنهـج، يفترض أن الإيقاع أو الموسيقـا مسألـة جوهـرية في الشعر. وبما أن معظم البنيويين العرب قد تحمسوا لنظـام النبر، فلم يكن بـد من أن يفترضوا ان الموسيقـا الشعريـة يمكن أن تكـون داخلية لا خـارجيـة، ومعنويـة لا حسيـة. وهـو مـا جعـل مـن مصطلـح

الموسيقا الداخلية يبدو كأنه بدهي، في الدراسات النقدية المعاصرة.

ونرى ان هذا المصطلح من أشد المصطلحات التباسا وغموضا في الوقت نفسه. إذ إن الموسيقا الشعرية لا يمكنها إلا أن تكون حسية. ولأنها حسية، فهي خارجية بالضرورة. وذلك بصرف النظر عما إذا كانت حسية الموسيقا الشعرية سمعية أو بصرية أو كليهما معا. أما السبب في هذا، فينهض من أن كل ما في الفن عامة، هو حسي بالضرورة. وحتى ما هو معنوي لا يمكن إلا أن يتبدى فنيا بشكل حسي. ولهذا فمن الطريف أن يذهب مروان فارس إلى ان «الإيقاع لا يمكن ان يكون إلا داخليا لأن علاقته بالصورة والأفكار علاقة سببية لا يمكن عزلها»(٢٣). ولا ندري ما الذي يجعل من الإيقاع داخليا، إذا كانت له علاقة سببية بكل من الصور والأفكار؟.. وهل الصور الفنية هي معنوية أو حسية، ثم هل تأتي الأفكار في شعر الحداثة إلا مصورة، بشكل حسي؟

إن ما لا يمكن تظهيره حسيا، في الفن، لا يمكن ان يكون مادة له. ولا غرابة في ان يضطر الشعر الصوفي، في تمثيله لما هو روحاني، إلى الاتكاء على الرموز ذات الطبيعة الحسية، من مثل المرأة والخمرة والكأس.. إذ إن الشعر، والفن عامة. إما أن يكون حسيا، أو لا يكون. ولا شك في أن ثمة فرقا بين التمثيل الحسي، في الفن، وبين الوعي الحسي الذي هو مرحلة من مراحل الوعي البشري.

ويذهب النسق الأسطوري إلى «أن الشعر المعاصر قد تأسس منذ أن ولجت الأسطورة كبعد بنيوي شعوري إلى جسد القصيدة، أي منذ ظهور «أنشودة المطر» للسياب، في أواسط الخمسينيات، وليس مع كسر العمود الشعري التقليدي، أو الخليلي، في أواخر الأربعينيات، وإن كان هذا الكسر هو الشرط القبلي الضروري لاتخاذ الأسطورة نهجا شبه صوفي للرؤيا الشعرية»(٢٤). وبهذا المعنى، فإن النسق الموسيقي ليس له تلك الأهمية التي مرت بنا سابقا. بل الأهمية الكبرى يتصف بها التعامل الشعري الحداثي مع الواقع، من منظور الأسطورة.

ويرى يوسف اليوسف أن الأسطورة لم تدخل إلى الشعر، لكي تكون «بمثابة عتلة رافعة للقصيدة. وإنما جاءت بوصفها الرؤيا الشعرية نفسها، وبوصفها جوهر التركيب البنيوي للقصيدة عينها»(٢٥). ولكي يؤكد ذلك، فإنه يذهب إلى تعداد المنافع الفنية التي قدمتها الأسطورة إلى الشعر، فيرى أنها خمسة. وهي: تعميق الكيف الدرامي للقصيدة، وإعطاء المفاهيم والتصورات بعدا شخصيا، وإعطاء المضمون بعدا كونيا، والتخلص من الزمن أو تعطيله، والتعبير عن رغبة الشاعر في التطهر والتجدد(٢٦).

أي أن الأسطورة لم تدخل في بنية النص الحداثي فحسب. بل دخلت أيضا في بنية الوعي الشعري الحداثي، وبهذا، لم يعد بالإمكان عزل النص عن الأسطورة، أو عزل ذلك الوعي عن الوعي الأسطوري. وهذا ما يقول به الدكتور إسماعيل، حين يؤكد أن «الطريقة الأسطورية، أو ما نسميه المنهج الأسطوري. هي التي تجعل للشعر طابعا مميزا في باب المعارف الإنسانية، يميزة عن الفلسفة وعن العلوم التجريبية، ويجعله شعرا»(٢٧). ومن ذلك، فإن اتباع «هذا المنهج في العصر الحاضر ليس مجرد طريقة لحل موقف إنساني، وإنما

هو كذلك أسلوب شعري وفني من الطراز الأول»(٢٨). ولهذا لا غرابة في أن يتم النظر إلى الصورة الفنية، في الشعر، على أنها من آثار الوعي الأسطوري القديم أو بقاياه. وهذا، كما هو معلوم، من أطروحات النقد الأسطوري Myth Criti-cism الذي كان نورثروب فراي من أهم ممثليه.

وعلى الرغم من أن إسماعيل لا يميل عادة إلى الأخذ بنسق واحد. بل يأخذ بعدة أنساق معا. غير أنه في تناوله لهذا النسق أو ذاك، غالبا ما ينساق وراء التعميم الذي يؤدي إلى إعطاء ما هو جزئي أو جانبي بعدا عاما أو جوهريا لا يحتمله، بحيث يبدو أن إسماعيل لا يقول إلا بهذا النسق. غير أن الأمر ليس على هذا النحو، وإنما هي الحماسة لما هو مدروس وحسب. وقد ظهر ذلك، في مجمل فصول كتابه «الشعر العربي الأصيل».

وعلى أية حال، فإن القول بجوهرية الأسطورة، في شعر الحداثة، غالبا ما ينهض من اعتبارها شكلا من أشكال الوعي، وشكلا من أشكال التصوير الفني. وإذا ما وضعنا في الاعتبار ان ثمة نوعا من التوحيد بين الوعي الشعري الحداثي والوعي الأسطوري، وبين الصورة الفنية والأسطورة، فإن ذلك يعني أن شعر الحداثة لا يمكن عزله عن الأسطورة، حتى في تناوله للواقع. إذ إن الواقع ينبغي، بحسب ذلك، أن يبدو مؤسطرا في الشعر. والحقيقة أن شعر الحداثة كثيرا ما رأى في الأسطورة حاملا موضوعيا لتجاربه وتصوراته الشعرية، غير أن القول بذلك شيء، والقول بجوهرية الأسطورة شيء آخر تماما.

لقد شاع هذا النسق شيوعا كبيرا، في النقد المعاصر، منذ أن أطلق جبرا إبراهيم جبرا مصطلح «الشعراء التموزيين» سنة ١٩٥٨. وكان يقصد به أدونيس والسياب والخال وحاوي. بالإضافة إليه(٢٩). وقد تابعه أسعد رزوق. في دراسة هؤلاء الشعراء الخمسة، من منظور الأسطورة التموزية التي تقوم أساسا على الانبعاث من الموت والجدب واليباب(٣٠). وواقع الحال أن مجمل المقاربات النقدية لهذا النسق، تنهض أساسا من أسطورة الموت والانبعاث التي بدت وكأنها المحور الذي يتمحور حوله شعر الحداثة، في علاقته بالواقع الاجتماعي والحضاري العربي المعاصر. بمعنى آخر: إن الحديث عن جوهرية الأسطورة ليس في حقيقته سوى حديث عن جوهرية أسطورة الموت والانبعاث أو الأسطورة التموزية حصرا. وهو ما خصصت له ريتا عوض كتابا مستقلا(٣١)، يدرس تجليات هذه الأسطورة، في شعر الحداثة.

وبشكل عام، يمكن التوكيد أن القائلين بهذا النسق، يذهبون إلى أن مأثرة الحداثة تكمن في تناولها الأسطوري للواقع، بحيث استطاعت أن ترتقي به إلى مستوى الأسطورة. وهي بذلك تكون قد تخلصت من النثرية والتقريرية اللتين تنشآن من التناول الواقعي المباشر. وتكون أيضا قد ارتقت إلى الكلية من خلال الجزئية، أو كما يقول اليوسف «برهنت الأسطورة على أنها تشابك المتباينات واندماجها في وحدة عضوية.. وبذلك استطاع الشاعر المعاصر ان يعانق الكلية والجزئية، وأن ينجو من المباشرة في التعبير، أن ينجو من النثرية»(٣٢).

أما النسق الصوري، فيرى أن دراسة الصورة الفنية، في شعر الحداثة، يمكنها أن تبين مدى الاختلاف بينه وبين الشعر العربي الكلاسيكي والتقليدي المعاصر.

وذلك من منظور أن الصورة الفنية جوهرية في الشعر عامة. فبما أن الصورة، على هذا النحو من الأهمية، فإن تبيانها وتبيان علائقها، عبر المدارس الشعرية، يؤدي بالضرورة إلى تبيان الاختلاف الجوهري بين هذه المدارس، مع الإشارة إلى أن الصورة لا تعني ما هو جزئي وحسب. بل تعني ما هو كلي أيضا. بمعنى أن ثمة صورا جزئية، كما أن ثمة صورا كلية.

وبما أن الدكتور نعيم اليافي من أهم الدارسين لهذا النسق، فإن الوقوف عند أطروحاته أو بعضها، حول الصورة الحديثة، هو وقوف عند هذا النسق، بشكل أو بآخر.

ينطلق الدكتور اليافي من أن الأشكال البلاغية القديمة إنما هي «أبنية مهدمة استنفدت طاقاتها وخلقت جدتها، وطال عليها الزمن»(٣٣). وهي، لذلك، لم تعد ملائمة لهذا العصر بخلفيته الثقافية، مما يقتضي تعاملا صوريا جديدا، وهو ما انجزه الشعر الحديث.

أما الصفات التي تتصف بها الصورة الحداثية، أو المعاصرة، بحسب تعبير اليافي، فيمكن إجمالها بالأمور التالية:

أ ـ تعد الصورة الفنية أحد مكونين اثنين، في القصيدة المعاصرة، وقد عبرت عن تجارب الشعراء رؤية وبناء، أما المكون الثاني فهو الإيقاع.

ب ـ إن أساس الصورة الفنية يكمن في الخلق، لا في المحاكاة، كما كان سائدا في الشعر العربي، ومن ذلك، فقد تخلت الصورة المعاصرة عن وظائف الصورة التقليدية في الشرح والتزيين.

ج ـ أضحت الصورة، في الشعر المعاصر، وسيلة الخلق والكشف والرؤيا وأداة التعبير الوحيدة عن العلاقة المتشابكة المعقدة ما بين الأنا ـ الآخر، الداخل ـ الخارج.

د ـ تلاحمت الصورة بشكل أوضح وأقوى مع أنساقها الخارجية والداخلية.

هـ ـ من الصعوبة الحديث عن بنية عامة ثابتة للصورة، في القصيدة المعاصرة(٣٤).

وذلك بالإضافة إلى أن هذه الصورة قد «ألغت ثنائية التعبير المعروفة فكرة + صورة، وجعلت التعبير عن الفكرة يتم من خلال الصورة أو بالصورة»(٣٥).

وإذا ما قابلنا هذه الصفات بصفات الصورة التقليدية، فإن التطور في الصور المعاصرة يغدو أكثر وضوحا. أما هذه الصفات فهي: التعارض بين الفكرة والصورة، والتزيينية، وطغيان الصور المفردة جاهزة ومكررة وثابتة، والتفكك والتراكم والتناقض(٣٦). وذلك علاوة على الثنائية التي تقوم عليها الصورة التقليدية التي هي محاكاة أولا. وبهذا المعنى، فإن القفزة النوعية التي قام بها الشعر المعاصر، تجد صداها الأساسي، في الصورة الفنية. ولا غرابة في ذلك، إذ إن الصورة، في الشعر، هي «أداته الرئيسية في الخلق والتصوير»(٣٧).

غير أن ما تنبغي الإشارة إليه، في هذا المجال، هو أن اليافي لا يرى في الصورة وفي تطورها مسألة فنية فحسب. بل إنه يرى فيهما أيضا إحالة على الإطار المعرفي للعصر. أو كما يقول «يعد الإطار المعرفي الفلسفي والثقافي والاجتماعي والفني المهاد التي تأسست عليها تقنيات القصيدة عامة وتقنيات الصورة خاصة»(٣٧) فتطور الصورة إذا، لا ينهض مما هو فني وحسب. بل ينهض أيضا من كل ما ينطوي عليه العصر الحديث وبذلك، فإن الصورة الفنية تمثل

المبدع، بقدر ما تمثل عصره، على كل الأصعدة. ولاشك في أن هذه النظرة تتسم بالحيوية والجدلية. وذلك من خلال ربط الصورة الفنية بمجمل العلائق الداخلية والخارجية، وعدم النظر إلى الصورة على أنها ذات مستوى فني وحسب، ولكن اهتمامها الشديد بالصورة، يجعل منها ذات بعد جزئي، على الرغم من محاولة هذه النظرة توسيع مفهوم الصورة، ليشمل النص الشعري الحداثي عامة، في أحد مستوياته.

وهكذا نلحظ أن النسق الصوري يرى أن تطور القصيدة المعاصرة ينهض أساسا من تطور تقنيات الصورة الفنية. ولا يمكن لأي تجديد. مهما يكن مستواه، إلا أن ينعكس في الصورة، أو الأصح: لا يمكن إلا ان يطال الصورة أولا، وماذلك إلا لأن الصورة هي الأداة الرئيسية أو الجوهرية في الشعر.

ويذهب النسق الرؤيوي أخيرا، إلى أن ما هو جوهري، في شعر الحداثة، يكمن أولا في الرؤيا. فالرؤيا الحداثية هي التي تسوغ وجود الحداثة، وليس المستويات الفنية أو الشكلية. ويتم التوكيد في هذا النسق، أن الشعر العربي الكلاسيكي هو، في المقام الأول، شعر رؤية، على حين أن شعر الحداثة هو شعر رؤيا، ويؤكد الدكتور غالي شكري «أن كلمة الرؤيا ـ إذا شئنا الدقة في التعبير والتأريخ ـ لا تنطبق أبعادها إلا على الشعر الحديث»(٣٨). ويربط شكري بين الرؤيا المأساوية القاتمة وبين الغموض الذي يتسم به هذا الشعر، مؤكدا أن «ليس التلاعب بالأوزان أو اللغة أو الصور هو السر الكامن وراء هذا الغموض، وإنما هي الرؤيا المأساوية القاتمة في جوهرها العميق»(٣٩). ومن ذلك فإن أهمية هذا الشعر وتميزه يقومان أولا على تحوله من الرؤية إلى الرؤيا. ولعل هذا ما دفع أدونيس إلى تعريف الشعر الحداثي بقوله: «إنه رؤيا. والرؤيا بطبيعتها قفزة خارج المفهومات السائدة. هي، إذن، تغيير في نظام الأشياء وفي نظام النظر إليها»(٤٠).

وبما أن الأمر على هذا النحو، فلا ينبغي «ان نبحث في القصيدة الجديدة عن الصورة أو الفكرة بحد ذاتها. بل عن الكون الشعري فيها وعن صلتها بالإنسان ووضعه»(٤١).

ويختلف القائلون بهذا النسق حول طبيعة الرؤيا، في الحداثة الشعرية، وهل هي رؤيا مأساوية أو ثورية، أو ميتافيزيقية. ومن دون أن ندخل في تفصيلات هذه الرؤى، يمكن القول إن شعراء مجلة «شعر» ونقادها يميلون إلى اعتبار ان الميتافيزيقا هي الأساس في كل شعر عظيم(٤٢). وغالبا ما تتم المزاوجة بين الرؤيا الميتافيزيقية والرؤيا المأساوية، على حين أن نقاد الواقعية كانوا يميلون إلى الرؤيا الثورية. مع الإشارة إلى أن هؤلاء يفضلون استخدام مصطلح «المضمون» على استخدام مصطلح «الرؤيا». ويؤكدون، في الوقت نفسه، أن الفن العظيم لا يمكن إلا ان يكون ذا مضمون عظيم. وفي كلتا الحالتين، فإن هذا النسق يبحث عن الجوهري في شعر الحداثة، خارج المستويات الفنية، وإن يكن هذا الجوهري لا يمكن إلا أن يظهر من خلال هذه المستويات بمعنى أن الحداثة هي موقف رؤيوي أولا. ومن دون هذا الموقف تغدو الحداثة مجرد نقلة شكلية لا طائل منها.

ونود ان نتوقف، في هذا المجال، عند تحديد أدونيس لشعر الحداثة. إذ إنه يمثل وجهة النظر الرؤيوية، بشكل عام.

يرى أدونيس أن هذا الشعر يتخلى عن عدة أمور، تمنعه من أن يكون حداثيا. وهي:

أ ـ التخلي عن الحادثة، لأن ثمة تنافرا بين الحادثة والشعر.

ب ـ التخلي عن الواقعية التي تحيل على التعامل النثري العادي، واستخدام الكلمات وفقا لدلالتها المألوفة.

جـ ـ التخلي عن الجزئية والميل إلى التعبير عن كلية التجربة الإنسانية.

د ـ التخلي عن الرؤية الأفقية، والميل إلى الغوص فيما وراء الظواهر والأشياء.

هـ ـ التخلي عن التفكك البنائي(٤٣).

إن التخلي عن كل ذلك يعني الانطلاق من الرؤيا. مثلما يعني الدخول في عالم الشعر الحقيقي والخالد الذي هو كشف وارتياد للمجاهيل، أو كما يقول أدونيس «إن تحديد شعر جديد خاص بنا نحن، في هذا العصر، لا يبحث عنه، جوهريا، في فوضى الشكل ولا في التخلي المتزايد عن شروط البيت، بل في وظيفة الممارسة الشعرية التي هي طاقة ارتياد وكشف»(٤٤).

وقد يبدو أن تركيز أدونيس، ومن ورائه النسق الرؤيوي، على الرؤيا بوصفها جوهرية، قد أدى إلى إهمال الشكل الفني لشعر الحداثة. غير أن واقع الحال عكس ذلك تماما.

فقد تم إيلاء الشكل أهمية خاصة، في هذا النسق، أو الأصح ان نقول إنه قد تم النظر إلى الشكل والرؤيا بوصفهما مضمونا على أنهما يشكلان وحدة لا انفصام فيها. يقول أدونيس، ويأتي ضعف القصيدة من التفسخات والتشققات التي تستشف في هذه الوحدة»(٤٥). فأهمية الرؤيا لا تلغي أهمية الشكل، وإنما تكمن المسألة في المنطلق الأول. أي هل الحداثة موقف أولا، أو أنها شكل أولا. ولقد أجاب هذا النسق عن ذلك، بأن الموقف أو الرؤيا هي الأساس الجوهري في الحداثة. وبما أنه كذلك، فلا يمكن إلا أن يفرض شكله الخاص به. ومن المعلوم أن التجريبية الشكلانية هي أساسا نتاج شعراء الرؤيا. وقد يبدو من الطريف، هنا، أن من يذهب إلى ان الرؤيا هي الجوهري في الحداثة، يقع في الاهتمام بما هو شكلاني، إلا أن الطرافة تتلاشى، حين نؤكد أن قيام الرؤيا مما هو حدسي ميتافيزيقي غرائبي، بالنسبة إلى أولئك الشعراء، يتكامل والبحث عن أشكال غرائبية.

ونرى لزاما علينا أن نشير إلى أنه إذا كان أدونيس ـ وشعراء الرؤيا أيضا ـ قد ذهب إلى ضرورة أن تكون الرؤيا، بوصفها مضمونا، حدسية وميتافيزيقية، فإن الكثيرين من النقاد والشعراء ـ ولا سيما القائلين بالواقعية ـ قد رفضوا هذا الطرح لمفهوم الرؤيا، معتبرين أن الرؤيا الاجتماعية الثورية التي تتناغم وحركة الواقع هي الرؤيا الحقيقية التي على شعر الحداثة أن يصدر منها، وأن يعمقها في الواقع والنص معا. يقول أحمد يوسف داود، في معرض رده على أدونيس «فالإبداع لا يكون بالرؤيا/ الإلهام/ حس البنوة، وإنما بالرؤية/ المعرفة. وهكذا لا تنفصل اللغة عن أصولها إلا بمقدار انفصال الممكن عن الراهن»(٤٦). أو بمعنى آخر: ليس ثمة رؤيا يمكن أن تنفصل عن الرؤية. ولهذا فدعوى التجاوز والتخطي التي يدعيها شعراء الرؤيا ليست، في حقيقتها، سوى مقولة وهمية، لا أساس لها من الصحة.

تلك هي الأنساق التي سادت النقد المعاصر، في مقاربته لما هو جوهري في

الحداثة الشعرية. حيث اهتم كل نسق بأحد جوانب الحداثة، وجعل منه جوهريا، بالنسبة إلى الجوانب الأخرى.

وإذا ما كنا قد أوجزنا القول في هذه الأنساق، فإننا قد حاولنا أن نعطي، قدر الإمكان، صورة كلية عامة عنها. ونرجو أن نكون قد استطعنا ذلك. ويبقى السؤال ما الإشكالية التي تعانيها هذه الأنساق منفردة ومجتمعة؟

إن أولى تبديات هذه الإشكالية تكمن في النظرة الجزئية إلى الحداثة، حيث يتم التركيز على جانب واحد، في أغلب الأحيان، ويتم النظر إليه على أنه الجوهري، وأن ما سواه ثانوي. وكأن الحداثة ليست كلا موحدا، يصعب تجزيئه، أو توزيعه على وحدات مستقلة. ولاشك في أن ثمة جوهريا وثانويا في كل ظاهرة فنية أو ثقافية أو اجتماعية. ولكن ان نجعل من الجزئي كليا، ومن الخاص عاما، ومن الثانوي جوهريا. فإن في ذلك مغالطة، حيث ذهب الأول إلى جعل الإيقاع الذي هو جزئي، في الصدارة من الكلية. وذهب الثاني إلى جعل الثانوي المرحلي جوهريا استراتيجيا، من خلال النظر إلى الأسطورة على أنها أهم مكونات الحداثة. وقد أثبتت الحداثة، فيما بعد السبعينيات من هذا القرن، عكس ذلك. حيث تخلت عن الأسطورة، وبقيت هي، من دون أن تتأثر بنيتها الجمالية.

وتتبدى تلك الإشكالية أيضا في اضمحلال المعالجة الجمالية لظاهرة الحداثة. فعلى الرغم من توكيد تلك الأنساق أن الشعر شكل جمالي، إلا أن مجريات التناول النقدي تثبت أن ما هو جمالي أقل حضورا مما هو فني أو رؤيوي. والحق أن النسق الصوري هو الأقرب إلى المعالجة الجمالية. وذلك من خلال ربطه تقنيات الصورة الفنية بالأطر النظرية والاجتماعية العامة، ومن خلال فهمه لتلك التقنيات على أنها أسلوب في وعي العالم. غير ان اهتمامه الأكبر بالصورة الفنية قد فوت عليه فرصة النظر إلى ظاهرة الحداثة من عدة جوانب هامة أخرى. لعل أهمها جانب الوعي الجمالي الحداثي، وطبيعته المختلفة عن الوعي الجمالي التقليدي أو الكلاسيكي.

وعلى الرغم من ان المنطلق الذي انطلق منه النسق الرؤيوي كان بالإمكان أن يتعمق باتجاه المعالجة الجمالية، غير أن توهان هذا النسق فيما هو حدسي وغرائبي وميتافيزيقي، قد جعل منه قاصرا عن وعي الحداثة. نقول ذلك، ونحن نعي جيدا أن جملة «التخليات» التي اقترحها أدونيس، لا يمكن صرف النظر عنها، أو عن بعضها، في فهم الحداثة الشعرية.

وتظهر تلك الإشكالية، من جهة ثالثة، في أنها غالبا ما تقطع الصلة بين الحداثة وما سبقها من محاولات تجديدية، في الشعر العربي الرومانتيكي. بحيث تبدو الحداثة نقلة نوعية لا تراكم كميا لها، في حين أن الشعر الرومانتيكي كان له الفضل الأول أو المبادرة الأولى، في تجديد الشعر العربي الحديث، منذ أوائل القرن العشرين. ولم يظهر ذلك، على مستوى الموسيقا الشعرية فحسب. بل ظهر أيضا على مستويات عدة مختلفة. حتى أن التعامل مع الأسطورة يعود إلى هذا الشعر. وقد يكون من المشروع، في هذا المجال، أن نتساءل: لماذا يتم التوكيد دائما أن الحداثة قد أفادت من إليوت، على صعيد التعامل الأسطوري، ولا تبدو حتى إشارة إلى الرومانتيكية العربية في ذلك، على الرغم من أن الحداثة قد خرجت

جماليا وتاريخيا من معطف الرومانتيكية العربية. لاشك في أن ثمة تجاوزا كبيرا في الحداثة لأطروحات الرومانتيكية، غير أن ذلك لا يلغي أهميتها في المبادرة إلى التحديث.

لقد أغفلت معظم تلك الأنساق، في محاولتها بلورة الحداثة، أن تشير إلى أهمية ما قامت به الرومانتيكية، وهو ما أوحى بأن ثمة قطيعة حقيقية وشاملة، قامت بها الحداثة مع كل ما هو ناجز شعريا، على الصعيد العربي. وذلك في الوقت الذي لم تكن فيه الحداثة إلا نقلة نوعية لتراكم كمي، امتد إلى خمسين سنة من قبل، حين راحت الرومانتيكية تطرح وعيا جماليا جديدا مختلفا، بقدر ما، عن الوعي السائد.

ويبقى أن نؤكد ان النقد المعاصر بأنساقه المختلفة قد انتج معرفة نقدية بالحداثة الشعرية، لا يمكن التقليل من أهميتها بحال من الأحوال، كما لا يمكن تجاوزها في أي مقاربة نقدية ممكنة. فعلى الرغم من ان ثمة إشكاليات في فهم هذا النقد للحداثة، إلا أن ذلك لا يؤدي إلى القول إن هذا النقد قاصر عن وعي ظاهرة الحداثة الشعرية، أو أنه لم يستطع الكشف عما هو إيجابي أو سلبي فيها.

## الهوامش

١ ـ رزوق، أسعد: الأسطورة في الشعر المعاصر. منشورات مجلة الآفاق، بيروت، ١٩٥٩. ص: ١٠٧.

٢ ـ جيدة، د. عبد الحميد: الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر.. مؤسسة نوفل، بيروت، ١٩٨٠. ص: ١١٢.

٣ ـ إسماعيل، د. عز الدين: الشعر العربي المعاصر، دار العودة، بيروت، ط:١، ١٩٨١. راجع الفصلين الأول والثاني من الباب الثالث.

٤ ـ الشريف، جلال فاروق: الشعر العربي الحديث ـ الأصول الطبقية والتاريخية. اتحاد الكتاب العرب. دمشق، ١٩٧٩. ص٥ ـ ٦.

٥ ـ خنسة، وفيق: دراسات في الشعر العربي السوري. ديوان المطبوعات الجامعية. الجزائر، ١٩٨١. ص: ١٥.

٦ ـ نفسه، ص ٧٩.

٧ ـ باروت، محمد جمال، الحداثة الأولى. اتحاد كتاب وأدباء الإمارات، الشارقة، ط:١، ١٩٩١، ص: ٩٢.

٨ ـ المرعي، د. فؤاد: المؤثرات الأجنبية في حركة الحداثة الشعرية. مجلة الموقف الأدبي. عدد ١٩٣/ ١٩٤. دمشق، ١٩٨٧. ص: ٥٣.

٩ ـ لا بأس من الإشارة إلى أننا كنا قد أخذنا بهذا التفسير، في أطروحتنا للدكتوراه «القيم الجمالية في الشعر العربي الحديث»، عام ١٩٨٩.

١٠ ـ النويهي، د. محمد: قضية الشعر الجديد. دار الفكر. ط: ٢، ١٩٧١، ص: ٩٨.

١١ ـ نفسه، ص: ٩٤.

١٢ ـ نفسه، ص: ٩٨.
١٣ ـ نفسه، ص: ٩٥.
١٤ ـ الملائكة، نازك: قضايا الشعر المعاصر. دار العلم للملايين، بيروت، ط: ٥، ص: ٥٦ ـ ٦٥.
١٥ ـ نفسه، ص: ٥٦.
١٦ ـ نفسه، ص: ٥٧.
١٧ ـ نفسه، ص: ٦٣.
١٨ ـ النويهي: المرجع السابق، را: ص: ٢٣١ ـ ٢٤٨.
١٩ ـ نفسه، ص: ٢٣١.
٢٠ ـ نفسه، را: ص: ٢٣٩.
٢١ ـ راجع: المعداوي، أحمد: البنية الإيقاعية الجديدة للشعر العربي. مجلة «الوحدة» العدد: ٨٢/ ٨٣. الرباط، ١٩٩١. حيث يعرض الدارس لتلك المحاولات مبينا ما فيها من قصور أو مغالطة.
٢٢ ـ Selden, Raman, Areader's guide to Contemporary Literary Theory. London: 1988. P.9.
٢٣ ـ راجع المعدواي: المرجع السابق. ص: ٥٧.
٢٤ ـ اليوسف، يوسف سامي: الشعر العربي المعاصر. اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٨٠. ص: ٤٤.
٢٥ ـ نفسه، ص: ٤٢.
٢٦ ـ نفسه، را: ص: ٤٢ ـ ٤٣.
٢٧ ـ اسماعيل: المرجع السابق، ص: ٢٢٥.
٢٨ ـ نفسه، ص ٢٣١.
٢٩ ـ جبرا، جبرا إبراهيم: المفازة والبئر والله. مجلة «شعر» العدد ٧/٨، صيف ١٩٥٨. ص: ٥٧.
٣٠ ـ رزوق: المرجع السابق. حيث يدرس أولئك الشعراء، من هذا المنظور.
٣١ ـ وهو: اسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي الحديث. المؤسسة العربية، بيروت، ١٩٧٨.
٣٢ ـ اليوسف: المرجع السابق، ص: ٣ ـ ٤٤.
٣٣ ـ اليافي، د. نعيم: مقدمة لدراسة الصورة الفنية. وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٨٢. ص: ٨.
٣٤ ـ اليافي، د. نعيم: الصورة في القصيدة العربية المعاصرة. مجلة الموقف الأدبي، العدد: ٢٥٥ / ٢٥٦، دمشق، ١٩٩٢، ص: ٤٦.
٣٥ ـ نفسه، ص: ٢٦.
٣٦ ـ اليافي، د. نعيم: تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، اتحاد الكتاب العرب. دمشق، ١٩٨٣. ص: ٣٦٤.
٣٧ ـ اليافي: الصورة في القصيدة العربية المعاصرة. ص: ٤٦.
٣٨ ـ شكري، د. غالي: شعرنا الحديث إلى أين؟. دار الآفاق الجديدة، بيروت، ص: ٢، ١٩٧٨، ص: ١٣.
٣٩ ـ نفسه، ص: ١٢.
٤٠ ـ أدونيس: زمن الشعر. دار العودة، بيروت، ط: ٣، ١٨٨٣. ص: ٩.
٤١ ـ نفسه، ص: ١٢.
٤٢ ـ باروت، المرجع السابق، را: ص: ٤٥ ـ ٥٢.
٤٣ ـ أدونيس، المرجع السابق، ص: ١٠ ـ ١٣.
٤٤ ـ نفسه، ص: ١٤.
٤٥ ـ نفسه، ص: ١٥.
٤٦ ـ داود، أحمد يوسف: لغة الشعر. وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٨٠. ص: ٢٥٤.

# قراءة في الحداثة

# «أدونيس نموذجا»

● عبد الرحمن سليمان

## تمهيد..

### «أول الشعر:

**أجمل ما تكون أن تخلخل المدى**

**والآخرون - بعضهم يظنك النداء**

**بعضهم يظنك الصدى.**

**...**

**أجمل ما تكون أن تكون هدفا**

**مفترقا**

**للصمت والكلام.**

أن تقرأ أدونيس يعني أن تتهيأ، لأنك مدعو إلى طقس جديد، سوف تشارك في النهوض فيه، ربما تركض فوق الجمر والحصى، ربما تشد أنفاسك في فضاء مفتوح، لتدخل إلى أفق جديد، أنت مطالب بكل الحضور، وكل التذوق، وكل الإقبال،... ستحطم أصناما وأنت تمشي، وسترمي أرتالا من الكلمات المحنطة، ويجب أن تتجه للحداثة، ....، لأن الجمالية لدى أدونيس تتأسس على انفتاح اللغة الشعرية، على خلع أبواب القالبية، على سرج «مهر الابتكار» أي أن تخلخل المدى شاعرا وقارئا، وأن «تزحزح تخوم الموروث»، ... إذن القصيدة عند أدونيس ضد السطح الأفقي، وعدوة للخط المستقيم، وهي أيضا تتمنع كي تنشر مناخا جماليا شبكيا يحاصرك، ويتوافد إليك من النوافذ كلها، وفي هذا جميعا أدونيس يبني بإخلاص، وجدارة، وحماس، هنا يتهدم جدار لتنهض شجرة، وهناك يتهادى صنم لترتفع بنفسجة أو نجمة أو غيمة، وهناك ينفتح صخر، مغلق كان، ولذلك يدعوك أدونيس يجادلك، يحاورك، يغريك، يستفزك كي تسهم في ابتكار جمهورية الشعر، وكلما حاولت أن تمسك به نفر، هو دائما ضد الداجن، ضد الساكن الراكد، ولذلك كلما ازداد منك اقترابا نأى وابتعد(١).

يعد أدونيس واحدا من أكبر وأشهر رواد الحداثة الشعرية، ذلك أنه من الرعيل الأول الذين كتبوا شعر التفعيلة، أمثال السياب وعبد الصبور ونازك الملائكة وخليل حاوي ويوسف الخال

وهو أيضا ناقد، متميز، له أثره في النقد العربي الحديث، ذلك أنه يشكل بؤرة ثقافية مشعة في الفكر العربي، فهو مجمع، جمع انسجام وتوافق بين عدة رؤى عربية وإسلامية وغربية، ويقرؤها قراءة عربية معاصرة.

١ــ ماهية الحداثة (بنية الحداثة الأدونيسية):

إن الحداثة عند أدونيس هي حداثة ثنائية الوجه، فهي من جهة حداثة فكرية، ومن جهة أخرى حداثة فنية (شعرية)، والعلاقة بين الفكر والشعر هنا علاقة جدلية، يقول: «دائما تواكب حركة الشعر حركة الفكر.. وهكذا كان الوضع دائما تكتسب الحركة الشعرية مزيدا من الأهمية بأهمية الفكر النظري الكامن وراءها»(٢).

ليس هذا وحسب، بل إنه يعتبر النقد فكرا: «الفكر ــ النقد نوع من العمل، خلو الحياة من الفكر ـ النقد نوع من اللاعمل، من البطالة، عطلة للذهن وللعقل، والفكر ـ النقد نتاج، والحياة التي تخلو من الفكر ـ النقد نوع من وقت يملؤه الفراغ»(٣).

## حداثة الفكر

والحداثة عند أدونيس، وبشكل خاص حداثة الفكر هي فضاء تأسيسي للحرية، وهذا يعني أن ثمة قيودا وحواجز يجب تجاوزها وتحطيمها.

فأدونيس يرى أن «مسألة الحداثة هي مسألة أزمة ثقافية، أزمة هوية، لذلك كانت العودة إلى القديم تشتد باشتداد الصراع الداخلي المتعدد الوجوه والمستويات، ولذلك بقيت الحداثة قوة رفض وتمرد وتساؤل وتحريك دون أن تدخل بوصفها وعيا جذريا شاملا في بنية العقل العربي أو في بنية الحياة العربية.. فالقديم الأصولي دينا لغة وشعرا بحسب هذه الثقافة نموذج المعرفة ـ النهائي، ويعني ذلك أن المستقبل متضمن فيه، وبالتالي فالحداثة هي خروج على القديم الأصلي ومن هنا ندرك كيف انتقلت ألفاظ (حديث) و(محدث) و(أحداث) من المعجم الديني إلى المعجم الشعري (أي من المعجم الفكري إلى المعجم الشعري النقدي الفني) (٤).

## التراث الشعري: النص القرآني

يرى أدونيس في الإسلام عهدا جديدا، وأن النص القرآني قد أسس للحركة الشعرية الحديثة من حيث إنها انقطاع عن الجاهلية فكرا وممارسة ومقاربة مجازية للكلام.

وهو يرى أن القرآن «الذي نظر إليه بصفته نفيا للشعر بشكل أو بآخر، هو الذي أدى على نحو غير مباشر إلى فتح آفاق للشعر غير معروفة، ولا حد لها، وإلى تأسيس النقد الشعري بمعناه الحق»(٥).

فالقرآن فتح آفاقا معرفية جديدة، وأدى إلى نشوء مقاربة فكرية لغوية هي في عمق الحداثة كما يفهمها أدونيس، ألا وهي المقاربة الصوفية، وأدى إلى ظهور كتب النقد التي بنيت على أساس من المقاربة بين النص الشعري والنص القرآني، وأدى إلى تدوين علوم اللغة العربية ولو من منطلق الوصفية، واكتشف المجاز وأنواع البلاغة الشعرية العربية، وفنية اللغة وطرق استخدامها.

فالتراث عند أدونيس هو المنبع الذي يستقي منه الإنسان تجدده وحضوره، ولكن بأدواته المتميزة، يقول:

«التراث ليس النتاج كله الذي أنتج في الماضي، وإنما هو الطاقة الإبداعية التي تجسدت في منجزات لا تستنفذ، بل تظل فعالة متوهجة وجزءا من حركية التاريخ»(٦).

من خلال ما تقدم نتبين أن أدونيس لا يرفض التراث الشعري، ولكنه يرفض هذا العقل الذي يرى في الشعر القديم أنموذج معرفة نهائية، فهو يرفض هذا التراث النقدي الذي يوحد الأصل بصيغة نهائية، ويجعل منها مادة جامدة علينا ـ حتى نكون شعراء عرب ـ أن نقتديها.

الآن نستطيع أن نصل إلى نتيجة مفادها أن الحداثة الفكرية أو بالأصح حداثة الفكر عند أدونيس، إنما هي طاقة بحث وتساؤل وتفجير للمكبوت تاريخيا واجتماعيا ودينيا وفهم معاصر للنص القرآني، إنها بحث عن تجديد العقل العربي في بنيته، وهذا التجديد لا يكون إلا بالتساؤل المستمر الخلاق عن آفاق معرفية جديدة، وطرق مقاربة جديدة، ولغة كتابية جديدة. أي في جوهرها هي رفض لبنية العقل العربي الذي يعيش تمزقه الشديد الآن بين ثقافة الماضي وثقافة الحاضر، ثقافة الذات وثقافة الآخر، ولذلك هي في جوهرها ثورية حيث إنها تمرد على هذا القديم الأصولي المهيمن، وكونها ثورية فهي تأسيس لحرية شاملة فالحرية هي الوجود الذي يتكون فيه الفكر الذي يبحث عن سر الإنسان والكون وعن جوهره.

يقول أدونيس:

«الحداثة لا تقتضي أو تتضمن حرية الفكر وحده، وإنما تقتضي حرية الجسد أيضا، إنها انفجار المكبوت وتحريره، فأن يفكر العربي حقا تفكيرا حديثا، وأن يكتب كتابة جديدة أمران يعنيان أوليا أن يفكر في ما لم يفكر فيه حتى الآن، وأن يكتب ما لم يكتبه حتى الآن ذلك المكبوت الضخم المتواصل دينيا وثقافيا، فرديا واجتماعيا، نفسيا وجسديا، هذا يعني أن الحداثة انخراط في التاريخ، وأنها كتاب تضع هذا التاريخ موضع تساؤل مستمر وتضع الكتابة نفسها موضع تساؤل مستمر، وذلك ضمن حركة دائمة من استكشاف طاقات اللغة واستقصاء أبعاد التجربة»(٧).

## حداثة الفن (الشعر)

والآن ما هي حداثة الفن (الشعر)... أقصد من حداثة الفن (الشعر) حداثة ما يتعلق بالشعر فنيا وجماليا، ألا وهو (اللغة، الشكل، الإيقاع).

رأينا أن حداثة الفكر عند أدونيس هي فضاء تأسيسي للحرية، كذلك هي الحال بالنسبة إلى حداثة الفن (الشعر).

حيث إن (الحديث) يجب أن يعبر عنه بلغة حديثة لها شكلها الحديث، وإيقاعها الحديث، لأن طرق مقاربتها ومحاكاتها حديثة، وهذا التعبير الجديد باللغة الجديدة لا يتأتى إلا في جو من الحرية، حيث إن الإنسان لا يفكر إلا باللغة، ولذلك عندما تكون الحرية شرطا للفكر العربي الحديث فهي شرط للغة العربية الحديثة، أي للشعرية العربية الحديثة.

### ١ـ اللغة:

ينطلق أدونيس في حديثه عن اللغة من نظرة تاريخية شاملة لوضع اللغة العربية، فيقول مبرزا إشكالية الحداثة على مستوى اللغة:

نشأ العربي في ثقافة ترى إلى اللغة بوصفها صورته الناطقة وبوصفه صورتها الشاعرة والمفكرة فهي وحدة عقل وشعور، وهي الرمز الأول للهوية العربية وضمانها الأول، كأن اللغة في هذه النظرة هي التي خلقت العربي فطرة في الجاهلية ووحيا في النبوة وعقلا في الإسلام، بل تبدو اللغة في الوعي العربي الأصلي كأنها الكائن نفسه، ويبدو علمها علم الكائن.

من مادية هذه اللغة المخلوقة يتفجر إيقاع الوجود، وينبثق جوهره، وفي هذا الإطار نفهم دلالة الإعراب، فهي المبدأ اللغوي الأنقى، وهي علاقة الوحدة بين الساكن والمتحرك.. فلئن كانت اللغة الشكل الإيقاعي للطبيعة، فإن هذا الشكل يأخذ تمامه ووحدته بالإعراب.

اللغة في هذه النظرة وهذا الوعي ليست مجرد أداة لإيصال المعنى منفصلا عنها، إنها بالأحرى المعنى لأنها هي الفكر، بل إنها سابقة عليه لأن المعرفة لاحقة، ومن هنا كان معيار المعنى في اللغة، ومحددا بقواعدها. والمشكلة هنا هي أن هذه اللغة التي ينظر إليها بوصفها جوهر الكائن العربي تبدو في الممارسة العملية ركاما من الألفاظ، هذا لا يتقنها وذاك يهجرها إلى لغة أخرى عامية أو أجنبية، وذلك لا يعرف أن يستخدمها إبداعيا فكأنها مستودع ضخم ينفر منه بشكل أو بآخر، بحجة أو بأخرى، كل من يدخل إليه ويغترف حاجته منه، وهذا يعني أن ما كان غاية يبدو الآن وسيلة، وكيف يمكن التوفيق بين ماض يجعل من اللغة جوهر الإنسان، وحاضر لا يرى فيها إلا أداة، ولا يتردد في الدعوة إلى تغيير بنائها، وإحلال العاميات محلها.. وإذا تذكرنا صلتها في الوعي العربي الأصلي، المقدس وتحديدا بالقرآن، أفلا نرى أن في جهلها أو الدعوة إلى تغيير بنائها وإحلال العاميات محلها نوعا من القول بوعي آخر وهوية مغايرة، هكذا تتضح لنا بشكل أكثر تعقيدا إشكالية الحداثة اليوم على مستوى اللغة»(٨).

إذن واضح تماما ماذا تمثل اللغة بالنسبة إلى العربي، فهي الرمز الأول لهويته، وهذا فهم يخص الوعي العربي الأصلي، لكن هيمنة السلطة ـ الدين ـ أدت إلى تغير في المفهوم لهذه اللغة، لأنها أنتجت طرقا ثابتة للمعرفة والمقاربة، نقرأ في كتابه (كلام البدايات): «صحيح أن اللغة العربية لها بنيتها الخاصة التي تؤثر في النظام المعرفي العربي، لكن هذه خصوصية تميزها من سواها، لكن اللغة، أية لغة، لا تقسر العقل إلا إذا كانت تملكه وتسيره، وكان الإنسان مجرد مكان تنتج اللغة فيه وبه أصواتها ومعانيها، وهذا مما لا يصح القول به، العكس هو الصحيح، ولذلك فإن خصوصية اللغة تنطوي على طواعية وقابلية للتكيف مع حركة العقل ولتلبية حاجاته، فالقصور أو العجز لا يكون في طبيعة اللغة وإنما يكون في النظرة المعرفية وفي طرق التفكير والفهم، ولو كان في طبيعة اللغة لكان الفكر واحدا ولما أمكن التفكير إلا في اتجاه واحد، ولتساوى المفكرون والشعراء جميعا في نتاجهم نوعا وقيمة. المسألة التي يجب جلاؤها هنا ليست في اللغة ذاتها، وإنما هي في بنية معرفية هيمنت لعوامل كثيرة اقتصادية ـ اجتماعية ـ سياسية ـ على طرق إنتاج المعرفة عند العرب ووجهت طرائق بحثهم..(٩).

ولكن ما هي هذه البنية المعرفية المهيمنة.. يجيبنا أدونيس:

«إنها المرجعية المعيارية التي توجه

العقل العربي سلفا في أي ميدان يخوضه هو في كون الحقيقة معطاة مسبقا في النص على مستوى الطبيعة، وفي النص الشعري اللغوي (الفطرة)، وعلى مستوى ما وراء الطبيعة في النص الديني (الوحي) (١٠).

إن هذه المرجعية المعيارية تكونت عبر التاريخ بدءا من شرح النص القرآني، وكان الشرح قراءة نصية وتفسيرا نصيا له، وليس قراءة للكون بالعقل يدرك مداه وأفقه، وإنما كان الإيمان المسبق بأن الحقيقة موجودة فيه بشكلها النهائي أدى إلى أن تصبح الدراسات القرآنية مجرد شرح وتفسير له.

يقول أدونيس:

كانت المعرفة عند العرب بيانا بمعنييه، استبيان تراكيب اللغة واستبيان معنى النص وهي في الحالين ليست استكشافا للعالم بالعقل وإنما هي استكشاف للنص داخل بنية النص ذلك أن العالم مستكشف في النص مسبقا (١١).

إذن سلطة النص الشعري الجاهلي أو مرجعيته ليست آتية من طبيعة الكلام الشعري الجاهلي أو من طبيعة العقل العربي، وإنما هي آتية من سلطة النص الديني وطرق معرفته التي سادت. وفي هذا الإطار نفهم كيف أن أدونيس يرى اللغة من حيث هي طاقة واستقصاء واستكشاف للعالم. إنها طاقة العقل في رحيله الاستكشافي، ولما كانت هي طاقة بحث ومعرفة فلا ينبغي أن تكون بمعزل عن الحرية.

## ولكن كيف تبدو اللغة طاقة بحث ومعرفة..

إنها تبدو كذلك في التساؤلات التي تطرحها عن العالم والإنسان والطبيعة، وأنا أتكلم هنا عن اللغة الفنية، ولا تستطيع اللغة أن تطرح تساؤلاتها إلا باعتمادها «المجاز» أي بفنيتها هذا المجاز الذي يجعل الإنسان يقول أكثر مما يقوله عادة، أي في جعل اللغة تتجاوز نفسها، وهذا التجاوز لا يكون إلا بالمعرفة الكاملة به، وبخصائصه وطرق استخدامه، وفي هذا التجاوز نستطيع رؤية العالم بشكل جديد، بما يفتحه من آفاق تقودنا إلى آفاق أخرى بغية معرفتها وهذا الانتقال في الآفاق يدفعنا إليه سؤالنا. يقول أدونيس:

«بيانيا أو فنيا يمكن القول إن المجاز التعبيري هو الطابع العام للكلام الشعري السائد ويقوم هذا المجاز إجمالا على وصف ظاهري ليس له ما ورائية، فوظيفته زخرفية، تزيين لمعنى أول بمعنى ثان.

إن بيانية الإبداع الشعري العظيم تقوم على ما أسميه بـ (المجاز التوليدي) فهو بما يتضمنه من البعد الأسطوري - الترميزي وبقدرته على جعل اللسان يقول أكثر مما يقوله عادة، أي على جعله يتجاوز نفسه مما لايستطيع الكلام التعبيري العادي أن يكشف عنه، وهو يدفع تبعا لذلك إلى رؤية العالم بشكل جديد وإلى إعادة النظر فيه، إنه يدخل إلى مجال التصور الإنساني أبعادا تقود الإنسان نحو أبعاد أخرى نحو فضاء آخر (١٢)، ويقول أيضا:

«وبما أن المجاز يخرج الكلمات من حدودها الحقيقية، فإن العلاقات التي يقيمها بينها وبين الواقع، إنما هي علاقات احتمالية يتعدد بها المعنى، مما يولد اختلافا في الفهم يؤدي إلى اختلاف في الرأي وفي التقويم، ومن هنا لا ينتج المجاز إعطاء جواب نهائي، لأنه في ذاته مجال

لصراع التناقضات الدلالية»(١٣).

الآن وقد عرفنا أن اللغة بمفهوم أدونيس إنما هي طاقة كشف وتساؤل، وأقول طاقة لأننا حين نقرأ المكتوب إنما نقرأ شحنة نفسية وكأن الكلمات خرجت من معجمها البارد وبدأت تدخل موقد النفس، ندرك ماذا تمثل هذه الطاقة اللغوية بالنسبة إلى السائد، فهي تمثل بؤرة خطر وتهديد له، لذلك تلجأ اللغة السائدة من حيث هي سلطة إلى قمعها بكافة أشكالها، ومن هنا ندرك ماذا يعني أن اللغة تأسيس لفضاء الحرية.

بعد هذا ألا تكون حرية اللغة تحطيما لما يقيد حريتها وتجاوزا له.. بمعنى ألا تكون حرية اللغة وحرية الكتابة تحطيما لهذا النص الجاهلي النموذج بكل أوجهه التشكيلية والتعبيرية واللغوية، هذا النص الذي أخذ سلطته من سلطة الأصولي الذي تحدثنا عنه سابقا، وألا تكون هذه الحرية ضد هذه السلطة وليس ضد هذا النص من حيث هو نص..

بالطبع نعم، فأدونيس عندما يرفض هذا النص إنما يرفض سلطته وليس نصيته، وبالتالي يأخذ تمرده طابع التمرد على النص حيث اتحدت السلطة بالنص.

وبالتالي فعندما يدعو أدونيس إلى ما يسميه بـ «تفجير اللغة» فإنما هو تفجير لهذه اللغة التقليدية المتسلطة، وهذا يعني أنه لو كان هناك نص قديم بلغة قديمة وشكل قديم، ولكنه يفتح آفاق البحث والتساؤلات، فلا يرفضه أدونيس، وهذا صحيح فهو يجد ذلك في التراث العربي عند أبي تمام وأبي نواس والمعري والنفري.

وعندما يكون تفجير اللغة بهذا الشكل إنما يكون لشكلها التعبيري أيضا، لذلك نجد أن الحداثة الأدونيسية وصل مدّها إلى الشكل التعبيري لها.

## ٢ـ الشكل التعبيري

مرة أخرى نتمعن التاريخ مع أدونيس فيما يخص الشكل التعبيري الحامل للشعرية فنرى أن الشعر في الجاهلية كان يلقى ويلفظ من الفم وتستقبله الأذن ليجري في النفس، إذا، لم تكن هناك كتابة تؤطر هذه الشعرية وتكون شكلا لها، ولكن كانت الشفوية هي الشكل التعبيري الأوحد للشعر، وكان إلقاء الشعر ليس كما هو في أيامنا هذه، بل كان النشيد هو الذي يحمل هذا الشعر، فقد كان الشعر يغنى وكان الصوت هو الكلام، كانت الكلمة في صيغتها الغنائية الموزونة تجري في العروق فتهتز لها الأضلاع، إذا، كانت الغنائية الشفوية هي الشكل التعبيري الأوحد للشعرية العربية، وكون الشعر يغني أي أنه ذو وزن إيقاعي محدد كان هذا الإيقاع وهذا الوزن هو السبب في ظهور الأوزان الخليلية.

فغنائية الشعر أدت إلى وضع قواعد معيارية، وإلى وضع شكل محدد لهذا الشعر، هذا الشكل المحدد (القصيد) جاء تطورا من السجع.

«فالسجع هو الشكل الأول للشفوية الشعرية الجاهلية أي الكلام الشعري المستوي على نسق واحد وتلاه الرجز أما بشطر ذي وحدات إيقاعية منتظمة، وإما بشطرين، ثم جاء القصيد ليكمل هذا التطور الإيقاعي، وهو شطران متوازنان موزونان حلا محل سجعتين متوازنتين»(١٤).

بهذا الشكل تطور شكل القصيد في الشعرية العربية من السجع ومن ثم

الرجز، وساد هذا الشكل (في الجاهلية) في قول الشعر، ربما لأن هذا الشكل أكثر قدرة على الاستجابة للغناء أو حاجات النفس، وكانت القافية في هذا القصيد خاصية إنشادية وزنية أو إيقاعية برزت بدلا من السجع، لتدل على الترابط المحكم الإيقاعي بين أجزاء القصيد الذي يعد كل بيت فيه وحدة مستقلة بذاتها، وذلك لضرورات إنشادية وغنائية، إذن في الجاهلية كان الشعر يغني أي كان نشيدا مفاصله الإيقاع والوزن والنغم وكان هذا يؤثر في السامع، أي أن طريقة القول هي التي كانت تؤثر بالسامع لا القول ذاته، وخصوصا أن القول معروف سابقا، فهو مآثر وافتخار ومدح وحروب مما يتصل بالبيئة الجاهلية والحياة الجاهلية.

وحين بدأ النقد الأدبي يعتمد المسائل الأدبية، جعل القصيد الشكل التعبيري النموذجي للقول الشعري، وكانت أسبابه واضحة وهي ما ذكرناه سابقا، فكل شكل آخر للقول الشعري ليس بشعر وهو خروج على الشعرية، أي أنه خروج على هذه السلطة، لأن السلطة هي التي قعدت للشعرية وأشكالها. وليس هذا وحسب بل كانوا يرون في هذا الشكل هويتهم. يقول أدونيس:

«كان النقاد العرب القدامى يؤكدون على أن بنية الوزن المقفى في الشعرية الجاهلية ليست احتذاء لشعر أية أمة أخرى وعلى أنها للعرب وحدهم وخاصة بهم»(١٥).

وحين بدأ جمع الشعر والتدوين كتب هذا الشعر بشكل شطرين متجاورين وأبيات متوالية لا يربط بينها إلا الوزن/ القافية من الناحية الشكلية. ثم يقول أدونيس موضحا المشكلة:

«بهذا الشكل بدلا من أن ينظر إلى الوزن بوصفه تقعيدا لحالة إنشادية غنائية في نوع معين من القول ينظر إليه بوصفه جوهر كل قول شعري وساد تبعا لذلك النظر النقدي إلى النص الشعري المكتوب كما لو أنه نص شفوي بحيث استبعد من مجال الشعرية كل ما تفترضه الكتابة، التأمل الاستقصاء، الغموض، الفكر. أقول بتعبير آخر أن الشفوية نطق والكتابة رسم، ومع ذلك نظر إلى الكتابة بالمعيار نفسه الذي نظر به إلى الشفوية»(١٦).

وكان الهاجس الأساس عند النقاد الذين وصفوا المعيار في هذا الشكل أن يؤكدوا مظاهر التواصل مع الشعرية العربية الجاهلية، لأنها في رأيهم أعمق وأقوى ما يفصح عن الهوية العربية ولهذا كانوا يعدون كل خروج عنها خروجا عن هذه الهوية وانحرافا عن المثال الشعري العربي وإفسادا للشعر ذاته، ومن هنا انحصر همهم في تتبع أشكال استمرار الشفوية الجاهلية.. وكان على الشعر العربي أن يكون انعكاسا في المرآة النموذجية: الشعر الجاهلي»(١٧).

وفي ضوء الحداثة الأدونيسية نرى أن أدونيس يرفض هذه المعيارية للشكل من حيث هو ترسيخ لهذا الشكل دون غيره من الأشكال التي يمكن أن تكون أكثر تعبيرا لتدفقات النفس وانفعالاتها.

وهذا لا يعني أن أدونيس يقعد لشكل معين، ذلك أن كل تقعيد إنما يعني قتل الطاقة المختزنة في المقعد. وإنما هو في رأيه أن النص يطرح شكله بذاته ذلك أن النص جزء من تموجات النفس وتداعياتها، وما شكله إلا صورتها المعكوسة على الورق. يقول أدونيس:

«لم تعد الوزنية الخليلية بالنسبة إلي مقياسا حاسما في تحديد الشعرية،

وأخذت أنظر لمقياس آخر يستمد أصوله من موسيقية اللغة العربية ومن طريقة التعبير استنادا إلى هذه الموسيقية التي لا تمثل الوزنية إلا بعضا من جوانبها، ومن هنا تفتح أبوابا عديدة واسعة أمام تكوينات وتشكيلات شعرية جديدة تغني الشعرية العربية. هكذا عملت لأن أدخل إلى الشعرية مفهومات جديدة:

الأول: هو مفهوم (قصيدة النثر) وحين أطلقت هذه التسمية هوجمت هجوما حادا اتخذ طابعا سياسيا قوميا، لكن على الرغم من ذلك تكاد اليوم قصيدة النثر أن تكون الطريقة التعبيرية الغالبة لدى الشعراء الشبان، فتصبح مقياسا حداثويا وزيا مميزا للدخول في الحداثة الشعرية العربية.

الثاني: هو مفهوم القصيدة الشبكية المركبة التي هي نص مزيج تتآلف فيها الوزنية على تنوعها مع النثرية على تنوعها.

الثالث: هو مفهوم «لاحقية الشكل مقابل أسبقيته في التقليد الوزني الخليلي «فلم يعد الشكل الشعري بالنسبة إلي قاعدة جاهزة، وإنما أصبح تموجا ينبع من الحركة النفسية فيما تمارس نشاطها الخلاق، بل لم يعد هناك من شكل في المطلق، وإنما أصبح لكل قصيدة شكلها الخاص»(١٨).

إذن شكل القصيدة مجرد أداة أو وسيلة غير أن هذا لا يعني عدم أهميته في مسألة الحداثة الشعرية، وأهميته تنبع من أنه السلاح الذي تظهر به الحداثة وتمارس نشاطها الخلاق في المقاربة الشعرية، ولذلك حورب هذا الشكل بشدة، والهجوم على الشكل الحديث هو الذي يعطي هذا الشكل أهميته.

يقول أدونيس:

«ما الذي زلزل بصدمة مباشرة الطريقة الماضوية في القراءة.. إنه شكل النص، فهذا الشكل المغاير شوش المدخل المألوف لفهم (المعنى) أو (المضمون) وشوش المعيار التقويمي الموروث» (١٩). ثم يتابع:

«إن الشكل الحديث في الشعر لم يحارب عميقا لمحض شعريته بقدر ما حورب من حيث إنه شكل معرفي وتعبيري مغاير يقارب الواقع بطرق مغايرة، ويؤثر فيه بطرق مغايرة، مما يزلزل الصورة السائدة عن الواقع معرفة وتعبيرا» (٢٠) ويقول في مكان آخر:

«وبما أن الشكل صورة التعبير أو مجلاه، فقد قمعت طاقة التشكيل/ التجديد، وكتبت حرية الإبداع منعا للتغيير «التخريب»، وها هي معظم (القصائد الحرة) اليوم تصبح جزءا من النسق المفهومي الماضوي السائد، بل إن معظم (قصائد النثر) تدخل في هذا النسق حتى ليكاد الشعر الحديث أن يتحول في معظمه إلى ممارسة آلية لبعض التشكيلات والصياغات»(٢١).

## ٣ـ الإيقاع

مما سبق، وجدنا أن الشكل الحامل للشعرية في الجاهلية كان الغناء، وكان الغناء هو وزن وإيقاع ونغم، وعلى عادة أدونيس في البحث والاستقصاء، فإن تاريخية الإيقاع العربي هي السجع، ثم تطور وأصبح رجزا إما بشطر أو بشطرين، ثم تطور وصار قصيدا أي بشطرين للبيت، وكانت القافية هي التي تؤلف بين الأبيات.

ثم جاءت الدراسات، لتحدد الشعر

العربي بالوزن والقافية الخليلية، ولتميز الشعري من النثري بهذه الوزنية، وتوالت الدراسات واضطرب هذا المفهوم الذي يجعل من الوزن حدا بين القول الشعري والقول النثري، ولكن رغم ذلك بقيت هذه الدراسات قاصرة عن وضع بنى إيقاعية جديدة، وذلك أنها لم تنظر إليه بوصفه مادة ضرورية في النسيج الشعري ــ فكما أن الأوزان الخليلية ليست هي الحد بين الشعر والنثر، فكذلك لا يوجد هناك أوزان أو بنى إيقاعية تميز الشعري من النثري، ولكن الدفاع عن الهوية العربية، وعن السلطة الأصولية في جعل هذه الأوزان معيارا للشعر الأصيل هو الذي جعل من الأوزان الخليلية موسيقا مقدسة.

يقول أدونيس:

«الوزن القافية ظاهرة إيقاعية تشكيلية ليست خاصة بالشعر العربي وحده، وإنما هي ظاهرة عامة في الشعر الذي كتب ويكتب بلغات أخرى، لكن على تنوع وتمايز.

الزعم إذن بأن هذه الظاهرة خصوصية نوعية لا تقوم اللغة الشعرية ــ العربية إلا بها زعم واه جدا وباطل»(٢٢).

وهذه الأدلجة في الإيقاع هي التي قلصت من الطاقات الموسيقية اللسانية العربية، وهي التي جعلت اللسان العربي لسانا هزيلا وهذه الأدلجة تتخذ تجلياتها من أن الفكر العربي نظر بشكل خاطىء لمسألة الإيقاع: يقول أدونيس:

«ثمة خطأ أول في النظر السائد إلى الوزن/ القافية، يكمن في التوحيد بين الأصل والممارسة الأولى لهذا الأصل، فهو يوحد بين موسيقية اللسان العربي ووزنية الشعر العربي، وهذا مما أدى بقوة الممارسة والقسر الأيديولوجي إلى تقليص الطاقة الموسيقية اللغوية في الوزن الخليلي وإلى تحويل أوزان الخليل إلى قوالب مطلقة تتجاوز التاريخ مع أنها وليدته، وتتجاوز موسيقا اللغة العربية مع أنها ليست إلا تشكيلات محددة من مادة إيقاعية تشكيلية من مادة غير محددة» (٢٣).

إذن الوزن ليس مقياسا للتمييز بين الشعر والنثر، ولكن المقياس كامن في طريقة التعبير أو كيفية استخدام اللغة، أي في الشعرية.

ويأخذ الإيقاع في القصيدة الحديثة صداه أو صوته من الإيقاع النفسي الذي يعيشه الشاعر لحظة الكتابة، أي أن لكل قصيدة إيقاعها المتميز.

هكذا تبدو على ضوء ما قدمنا الحداثة عند أدونيس بمستوييها الفكري/ الفني (الشعري)، وبالمجالات كافة التي تطرق إليها في كتبه الثلاثة (سياسة الشعر، الشعرية العربية، كلام البدايات).

يقول أدونيس:

«من يحيا لا يسقط أسيرا لأي شكل نهائي، الذين يعيشون أسرى أشكال فنية محددة يضطرون لإعادة ما كتبوه وتكراره، من يحيا الحياة يصبح مثلها حرا، يتوحد بها، ويقاسمها الطاقة التي تختزنها ـ طاقة الفعل وطاقة الخلق وطاقة التجدد الذي لا حد له. إذاك يصبح الشاعر وقد تحرر من عبء الماضي، قادرا أن يلتقط كل لحظة من لحظات الوجود، أن يشاهد عرس اللحظة المستمر، ويعيش في حضرة الوجود.

غير أن حرية التعبير هذه انعكاس لحرية أعمق هي حرية الرؤيا ـ حرية الثورة على كل ما يحد أو يقيد الروح والفكر..»(٢٤).

إذا كان لابد من فهم أدونيس فلابد من

كسر كل القيود والتحجيبات والتأطيرات والعنونات ضمن هذا المناخ الحر من كل مذهبية وعنونة نستطيع فهم أدونيس.

إن أدونيس ينطلق من حالة اغتراب الفكر العربي، فالفكر العربي إنما يعيش ازدواجية منذ أن دخل العالم العربي تحت سيطرة الاستعمار وسلطة الغرب (هذا الزمن الذي ولد فيه أدونيس) فهو يحدد هذه الظاهرة بأبعادها، حيث إن الإنسان العربي يعيش في ظل ثقافتين ثقافة غربية ترى النموذج في الآخر، وأخرى تحاول العودة إلى الأصل لمحاولة الهروب من هذا الآخر وإثبات للهوية.

إنه في منهجه يستخدم لغة تناسب هذا الفكر الذي يطرحه، وتعبر عنه وتغنيه، وفي هذه اللغة إنما نتبين من هو أدونيس، وهي صورة مطابقة لا تناقض منهجه ولا طريقته في معالجة المسائل الأدبية والنقدية.

فكما أنه يقرأ التاريخ العربي قراءة حديثة، وكما أنه يقرأ الأدب العربي قراءة حديثة ويؤسس لكتابة حديثة للتاريخ الأدبي، فإنه في لغته الكاتبة يؤسس لكتابة نقد أدبي عربي حديث من خلال مفهوماته الجديدة التي يطرحها، أو من خلال مفهومات تبدلت حقولها الدلالية عنده أو من خلال مصطلحات نقدية أدبية مستولدة.

بهذه اللغة يؤسس أدونيس لنقد أدبي حديث، وبهذا المنهج يطرح نفسه علينا.

## الهوامش

١ـ وفيق خنسة: جدل الحداثة في الشعر، بيروت، دار الحقائق، ط١، ١٩٨٥، ص ١٢٥ ـ ١٢٦.
٢ـ أدونيس: كلام البدايات، بيروت، دار الآداب، ط١، ١٩٨٩، ص١٦٦.
٣ـ أدونيس: المصدر السابق، ص٢٠٢.
٤ـ أدونيس: الشعرية العربية، بيروت، دار الآداب، ط١، ١٩٨٥، ص(٧٩) وص(٨٧).
٥ـ أدونيس: نفسه، ص٤٢.
٦ـ أدونيس: كلام البدايات، ص١٤٥.
٧ـ أدونيس: الشعرية العربية، ص١١١.
٨ـ أدونيس: نفسه، ص٨٥ وما بعدها.
٩ـ أدونيس: كلام البدايات، ص ١٢٠.
١٠ـ أدونيس: نفسه، ص١٢٢.
١١ـ أدونيس: نفسه، ص١٢٤.
١٢ـ أدونيس: سياسة الشعر، بيروت، دار ا لآداب، ط١,١٩٨٥،ص٢٦.
١٣ـ أدونيس: الشعرية العربية، ص٧٥.
١٤ـ أدونيس: نفسه، ص ١٠.
١٥ـ نفسه، ص٢٨.
١٦ـ نفسه، ص ٣٠.
١٧ـ نفسه، ص٣٣ ـ ٣٤.
١٨ـ أدونيس: سياسة الشعر، ص٧٣ ـ ٧٤.
١٩ـ أدونيس: نفسه، ص٥٣.
٢٠ـ نفسه، ص٥٤.
٢١ـ نفسه، ص٥٦.
٢٢ـ أدونيس: سياسة الشعر، ص ١٠.
٢٣ـ نفسه، ص ١٠ ـ ١١.
٢٤ـ نفسه، ص ٤٦ ـ ٤٧.




● بقلم: الدكتور حسن فتح الباب

ما أكثر ما تختلط الأوراق في هذه الآونة الحرجة من تاريخنا القومي. ومما يدعو للأسف والأسى أن يصاب الأدب بعد السياسة بهذا الداء وإن كانت من أسبابه بحكم العلاقة الجدلية بينهما. ونعني بهذا التخليط أن الساحة الأدبية في بعض البلدان العربية ينازع فيها الأدباء والشعراء ذوي الموهبة والخبرة أدعياء لا يملكون من مقومات الفن إلا القشور، وكأن العملة الرديئة تطرد العملة الجيدة من السوق حسب التعبير الاقتصادي، أو كأن المتنبي مازال بيننا يغص بقوله:

أفي كل يوم أبتلي بشويعر
ضعيف يقاويني قصير يطاول؟

ولكن الإحساس بالمرارة ما يلبث أن يخبو، ولا يغيض نبع الأمل والتفاؤل، كلما وجدنا بين أيدينا إبداعا حقيقيا يطاول قامة الشعراء الكبار، ويؤكد أن (ديوان العرب) مازال علامة ضوئية بارزة بل منارا حضاريا في الوطن العربي يبدد ظلمات الطريق، ويفتح كوى في الجدار الأصم المعتم ونافذة للهواء النقي في عصر اتسم كثير من ظواهره بالتردي والإفك والتلوث والعقم.

تلك هي الخاطرة التي انبثقت من أعماق القلب والفكر حينما فرغت من قراءة ديوان (أجنحة العاصفة) للشاعر أحمد مشاري العدواني، فهو شهادة للفن الشعري بقدر ما هو شهادة من الشاعر على العصر. كما يقدم لنا شهادة ثالثة للبعد أو الجوهر الإنساني المنبثق من نزعة الانتماء إلى الجذور وهي إنسانية بحكم التاريخ.

ومن ثم يعد الديوان نموذجا متميزا لقدرة الشعر الجديد بهذا الاسم على تحقيق الأصالة والتجاوز إلى آفاق رحبة في آن واحد. وهو يثير بعض القضايا الأخرى التي شغلت ومازالت تشغل الدارسين والنقاد، بحثا عن إجابات شافية للأسئلة الملحة المطروحة الآن في الساحة الأدبية.

فإذا شئنا أن نلقي نظرة فاحصة على ديوان العدواني انطلاقا من أن الشعر هو فن اللغة، وأنه يحتل موقع الصدارة في هذا الشأن من سائر الفنون القولية، ألفينا أمامنا الدلالة الساطعة على ذلك في الأغلب الأعم من القصائد، حتى ليصدق الحكم على مبدعها بأنه شاعر مطبوع إذا استخدمنا أحد مصطلحات نقادنا الكبار القدامى. فلا يكفي أن نقول إن أحمد مشاري العدواني قد نذر نفسه لعالم الشعر، لأن التعبير الدقيق يقتضينا القول إنه منذور بالفطرة والخبرة لهذا العالم، بمعنى أنه ولد ليكون شاعرا لما أوتيه من موهبة الإبداع الشعري التي تتجلى في المقام الأول في القدرة اللغوية التي يعبر عنها بامتلاك ناصية اللغة، وإن كانت هذه الموهبة قد نمت وتعمقت بطبيعة الحال من خلال تنامي الوعي واكتساب المعرفة والتوغل في دروب التجارب المختلفة، وهي العناصر التي تمكّن الشاعر من تجديد وسائله اللغوية والفنية.

## بين الإلهام والجوهر المركب للشعر

إن الصدق ـ وهو عنصر أساسي في الفن الجيد عامة ـ لا يكفي بذاته لإهدائنا شاعرا كبيرا، لأن الثراء في اللغة الشعرية وفي غير ذلك من التقنيات، بالإضافة إلى عناصر أخرى سنشير إليها فيما بعد، تمثل ركائز يقوم عليها البناء الفني، ولابد من توافرها كي يستحق الشاعر أن يدرج في عداد المبدعين المتفردين. وتلك هي القيمة التي ينبغي أن نبحث عنها فيما قدمته وتقدمه المكتبة العربية من مجموعات شعرية قديما وحديثا.

وأحسب أن فكرة الإلهام التي طالما اعتنقها ورددها النقاد والشعراء الرومانسيون ابتداعا واتباعا، بدءا من ميثولوجيا جيل الأولمب وأبولو رب الشعر وعرائسه عند الإغريق وورثتهم الأوربيين، ومن وادي عبقر الذي تسكنه شياطين الشعر عند العرب قبل الإسلام، وعودة على بدء عند مدرسة أبولو التي رادها أحمد زكي أبو شادي، تلك الفكرة التي راقت للعقاد فاقتبسها بتسميته المختارات التي جمعها من الشعر العربي ومن الشعر الأوربي الذي ترجمه إلى العربية (عرائس وشياطين). أحسب أن فكرة الإلهام الغيبي أو الوحيد الذي يتنزل على الشاعر من مصدر مجهول سوف تظل وهمية أو هلامية أو قاصرة في أحسن الأحوال ما لم تتضمن ـ إلى جانب الصدق النفسي والفني أو ما ندعوه بالأصالة ـ المقومات المشار إليها فالشاعر العربي الذي يقول:

ولد الشاعر العظيم ملاكا

طبع الوحي قبلة فوق ثغره

والشاعر الفرنسي لامارتين صاحب المأثورة التي لا تنسى: (طالما انثال غنائي كتغريد العصفور، كرقرقة الماء منسابا، كتنفس الإنسان). لا يمكن اعتبار هذين الشاعرين معبرين عن حقيقة الشعر والعملية الإبداعية إلا من جانب واحد من جوانب جوهره المركب. فليس الشعر شطحات خيال ولا هو إملاء ساحر أو شيطان أو ملاك، وإنما هو خلاصة تبلورت فيها عديد من الخصائص المتصلة بالطبع والبيئة والموروثات الحضارية والينابيع التي يمتح منها الشاعر، وهذا هو فصل التفرقة بين ا لأصيل والدخيل، أو بين الشاعر والناظم، أو بين الحقيقي والزائف.

ويحدونا إلى تأكيد هذه المقولة، وإن كانت قد غدت أقرب إلى البديهيات، ما تحفل به مصادر النشر، من دواوين ومجلات وصحائف أدبية وإذاعات مرئية ومسموعة من ركام كثير منه غث، وبعضه يرجع بنا القهقرى إلى عصور المماليك والأتراك لما يدل عليه من خواء في الروح وولع بالتزيين والترقيع المصطنعين، مما يعكس آثار ظاهرة الانحطاط الثقافي عامة والأدبي خاصة في تلك العصور.

وتلك الظاهرة هي بدورها انعكاس للأوضاع الرديئة التي كانت سائدة وقتئذ في الماديات والمعنويات باستثناءات نادرة مثل فن المعمار، والاستثناء ــ كما هو معلوم ـ يؤكد القاعدة ولا ينفيها. والعودة إلى (الشكلانية) بدعوى التحديث ـ كما نرى في قصائد شعراء من الشباب كانوا واعدين ـ هي ردة أكثر منها بدعة، وقد أسهم في انتشار موجتها فريق من النقاد المستلبين أو البراجماتيين، لأن الحداثة، بمعناها الحق تطور خلاق يستوعب التراث العربي ومن جملته الآثار الأدبية، كما يستوعب الآداب العالمية منذ أقدم العصور حتى عالم اليوم بل الفنون أيضا والتاريخ عامة، ليسقط منها العناصر المعتمة التي عفا عليها الزمن وطرحها خلفه في مسيرة تقدمه، ويقبس العناصر المضيئة التي لا تبلى، ويضيف إليها أبعادا جديدة من أثر المعاصرة، ليخلق بنية حية ومتقدمة في كل عمل أدبي أو فني.

وليس من باب المبالغة والتهويل أن يصدق على النظم المصطنع قول ابن الرومي في بيت صاغه بأسلوب عبقري ساخر مخاطبا مهجُوه:

**مستفعلن فاعلن فعول**<br>**مستفعلن فاعلن فعول**<br>**بيت كمعناك ليس فيه**<br>**معنى سوى أنه فضول**

والشكلانية التي نقصدها لا تعني مجرد التركيز على الشكل على حساب المضمون، لأنهما متوحدان ولا يمكن الفصل بينهما، وإنما تعني التلاعب بالألفاظ والعبارات والإيقاعات، وما كان يطلق عليه (المحسنات البديعية) دون أن يملك صاحبها مؤهلات الشاعر، من إحساس مرهف وفكر وثقافة تجعل له شخصية وعالما كما كانت تدعو مدرسة الديوان، أو رؤية خاصة كما نعبر اليوم.

وينبغي أن نأخذ في الاعتبار أن المحسنات البديعية أو الحلى التي تزين إهاب الشعر غير مرفوضة لذاتها، فقد تكون مرغوبة إذا أحسن الشاعر استخدامها فتحولت بين يديه إلى تقنيات فنية تميز الأثر الأدبي وتثريه وتزيده إشعاعا، مسهمة بذلك في تطور فن الشعر.

فالعبرة بالمقدرة على تحويل المادة القديمة إلى خلق جديد، ومثل ذلك أن نضرم في رماد الطباق والجناس وغيرهما من ألوان (البديع) لهب الإبداع الذي يمدنا بزاد المعرفة والوجد الدافئ الفياض والألق الوهاج، ذلك الذي يطهر الروح كما كان شأن إبداع المتنبي وأبي تمام وابن الرومي وأبي العلاء المعري وغيرهم من قمم تراثنا الشعري. ويكفي أن تتذكر بيت أبي تمام في وصف الجمل الضامر الهزيل:

**رعته الفيافي بعد ما كان حقبة**
**رعاها وماء الطل ينهل ساكبه**

## تضافر الإحساس والفكر

لا شك في أن لشاعر الكويت الكبير أحمد مشاري العدواني نصيبا موفورا من خصائص الشعر الأصيل المتجدد، فالعناوين التي اختارها لقصائده في ديوانه (أجنحة العاصفة) - وقد بلغ عددها ٦٨ قصيدة — تنبىء لدى النظرة العجلى والقراءة الأولى عن تعدد موضوعاتها ومضامينها بما تعكسه من أفكار وتأملات نفسية واجتماعية وفلسفية، فهو شاعر فكر في المقام الأول، ولكن هذا الفكر يتألق في وشاح من الجماليات الفنية، وتستبطنه مشاعر عميقة جياشة، بمعنى أن الإحساسة عنده تندمج في الفكرة والفكرة تتحد في الإحساسة، وهذا هو محك التفرقة بين الشاعر وبين الفيلسوف.

فلا يمكن من ثم أن نقول إن الحكمة عنده — حسب المصطلح القديم في تعداد أغراض الشعر - تغلب على الشعر، أو أن الشعر عنده يغلب على الحكمة. ولم يكن هذا المعنى واضحا عند أبي العلاء المعري حينما قال: (المتنبي وأبو تمام حكيمان، وإنما الشاعر البحتري). ففضلا عن أن الإبداع الشعري لدى الأولين لا يقل عن إبداع البحتري بل يفوقه في نظرنا، فإن مقولة شيخ المعرة من شأن الأخذ بها التفرقة بين الشكل والمضمون، وقصر العملية الإبداعية على الصياغة والتخيل، فاعتماد رأي الجاحظ بأن المعاني ملقاة في الطريق فلا تمييز بين شاعر وآخر إلا في المدى الذي بلغه في كيفية التعبير عن هذه المعاني ينفي عن ملكوت الشعر كثيرا من روائعه.

وتأسيسا على ما تقدم نقول إن أحمد مشاري العدواني ذا النزعة الفلسفية شاعر ولا نقول إنه مفكر، وذلك إذا أردنا أن نضعه في مكانه الصحيح بين الشعراء والفلاسفة، لأن المعرفة والنظرة الكلية الإنسانية والكونية ليست مقصورة على أهل الفلسفة، بل إنها من أهم مميزات الشاعر الكبير قديما وحديثا. وهذه الثنائية التي تكوّن مركبا واحدا نفتقدها فيما نتلقاه في كثير من الإنتاج الشعري لضحالته وضآلته.

والعدواني بأعماقه الضاربة في صميم القضايا الإنسانية الكبرى وآفاقه الرحبة يستوحي النفس المفردة كما يستوحي المجتمع الذي يحيط بها وتتبادل معه العلاقة تأثرا وتأثيرا، وهو يستلهم الطبيعة والمرأة وغيرهما من كائنات الوجود كبيرها وصغيرها. وله رؤية ثاقبة في تطور التاريخ، وفي الثابت والمتحول إذا استعرنا تعبير الشاعر علي أحمد سعيد (أدونيس). وهو واقعي بنظراته النافذة الناقدة إلى النقائض الكامنة فيما يحيط بنا ويؤثر فينا قوميا وعالميا. كما يمكن القول أيضا إنه شاعر

مناضـل ملتزم بالتعبير عـن هموم وطنه وقومه وعـالمه دون أن يهوى إلى المباشرة والتقريـرية بل في همس شجـي عميق في أكثـر الأحيـان. والـدفــاع عـن الحريــة بمفهومها الشـامـل ـ لأن الحرية لا تتجزأ ــ مـن الأوتــار الأســاسيــة في قيثــارة شـاعرنا.

وهذا التعدد والتنوع والعمـق ورحابة الأفـق، كلهـا حصـاد تجربــة إنسـانيــة وحصيلة مسيرة طويلـة على درب الشعر أكسبـت صاحبهـا الخبرة معنى ومبنـى، وذلك هـو الإبداع كما نقـول بلغة العصر. ولـولا أن الأستاذ الأديـب الباحـث خالـد سعود الـزيد والـدكتور سليمان الشطـي اللـذيـن كـان لهما فضـل جمع قصـائد الشاعر الكبير صنّفا هـذه القصائد حسب الترتيـب التاريخي معكـوسا أي الأحـدث فـالأقدم، لكنـا قـد تـابعنا مسيرة تطـور الشاعـر في فكره وأدائه، فعـرفنا المراحـل التـي مـر بها والإنجـازات التـي حققهـا، وأمكننــا في ضـوء هــذه المتـابعة أن نعقـد مقـارنة بينـه وبين أقـرانـه من الشعـراء العرب، لنتبين مدى تفرده ومـا أضافه من عطاء فنـي إلى ذخيرتنا الشعريــة الحديثة. ويمكننا ذلك إذا قـرأنا الديوان بـدءا بآخر صفحاته.

إن كثيرا من قصائد (أجنحة العاصفة) سـوف تبقـى من بدائع الشعر في الكـويت بصفة خـاصة والشعـر العربي المعـاصر بصفة عـامة، لأنها تتسم بأهـم خاصتين من خواص الشعر وهما التـدفق والتوهج اللـذان يخلعـان على إنتـاج المبـدع صفــة السهل المتنــع، فنحن بين يدي نـاسك في محراب الشعـر، يؤمـن بـرسـالة الفنـان ودوره الطليعي، شاعر يملـك مع الصدق ميـزة الجسارة، وكـم هـي نادرة في هــذا الزمــان، فهو يقبض على الجمـر ولا يحيد عـن الطريـق الذي اختـاره بملء إرادتـه، يعرف أن لكل موقف ثمنه، فيضحي بكثير مـن مغريـات الحيـاة، ولا يخشـى عقبـى الموقف الحق الصعـب الذي التـزمه، فـلا طمع ولا هلـع، ملتقيا بذلك مـع غيره ممن يعون جلال الكلمة الشاعرة ومجدها، ولا يرتضون بها بديلا.

لقـد تمكـن الشــاعـر أحمد مشـاري العـدواني من التعبير عـن أدق الخلجـات الفكرية والـوجدانية ذات البعديـن الذاتي والإنســاني أو الخاص والعـــام، بفضـل قـدرتـه على توظيـف التراث والنهـل مـن جـداوله الصـافية، وامتـلاكـه قدرا مـن الحس الـدرامي كما يبـدو في حـوارياتـه المنطلقة من حدث متنام. كما يبرع أيضا في توظيف الرموز والأخيلة والأساطير.

ولا شـك أن سعة ثقـافتـه ولا سيما في التاريـخ العربي، واطـلاعه على كثير مـن الأعمال الأدبية الشامخة، ونزعته التأملية في النفس وفي الكون، قد أسهمت في تعميق رؤيته وفي إجادته لفنه. وليـس من المبالغة تقييم أهـم ميزات شـاعرنـا حسبما ورد بالفقرة الآتية من المقدمة:

(هكذا هو العدواني يتوارى حتى نخاله بعيدا بينما هـو الأقرب إلى قلـب المعانـاة، تجد الأحداث العميقـة فيه وتـرا مشدودا، يعكـس الأغوار ويهبهـا بعـدها الحقيقـي الخافي عـن الأعين التي لا تحسـن اختراق الأعماق).

وتعد قصيدة (خطاب إلى سيـدنا نوح) مثالا لنجاح الشاعر في نسـج رؤية جديدة للطوفـان، فهي إسقاط على عصرنــا، وهي تعبير أيضــا عـن الصراع في كــل زمــان ومكـان، من خـلال سبر الغرائز البشريـة التي تلهـب هذا الصراع. فـالشاعـر أحمد مشاري العدواني يتوغل في الماضي ليصور الحاضر في نبرة آسرة ساخرة مريرة.

ومن الواضح أن قدرته البلاغية والدرامية في نفس الوقت هي التي تبث الحرارة والحركة في هيكل القصيدة. ويتجلى في نسيجها المضفور سيطرته على أدواته. ويتمثل ما أشرنا إليه من إسقاط الماضي على العصر في المقطع الثالث الذي يكاد يطرق آذاننا فيه وقع خطاب الاستغاثة المدوى ثم يتناوح النغم بالحسرة ثم الثورة في الختام:

**يا نوح أدركنا**
**من قبل أن يأتمر الطوفان بالسفينة**
**وتفقد الأرض مظلة الضياء**
**في عالم ألقى المقاليد إلى عساكر الظلام**
**فشرّعت له قوانين الحلال والحرام**
**وطمرته في أحافير الزمان قبل ألف عام**
**فباع دنياه وباع دينه**
**وقدّس الصخور**
**صحفا وحجرا**
**وهام في دنيا القبور**
**فاقام منبرا**
**تناوب الموتى عليه يخطبون**
**يكفّرون**
**كل جيل هم أن يفكر**
**ويكشف القناع**
**عن سادة رعاع**
**تصدر بالعادات والطباع**
**عن رمم تحت الثرى**
**ترفض أن يكون للإنسان منزل فوق**
**الذرى**

## من المرثية إلى المناجاة

إن هذه القصيدة لها وقع مرثية للمصير البشري، وهي تبدأ بتصوير وقائع الضياع بالغرق دون أن نستنتج قصة الطوفان إلا فيما تقتبسه من بعض الحكم في القصة القرآنية. ويبدو التجديد في تغيير الحدث، فسفينة النجاة (تعيش في مأساة) وتوشك على الغوص في متاهات الأعماق: (اشتمل الضباب فجأة عليها، وأصبحت تدور في أضاليل الغيوم، تمزق الشراع والألواح واضطراب السكان في يد الربان). ولولا ما يشوب القصيدة من أبيات لا تنمي المعنى ولا تعمقه بل تهبط بالنغم مثل: (فجنحت عن نهجها المرسوم.. وعصفت بها الرياح) لجاءت ذروة في فن الشعر ذي النفس الملحمي.

وفي قصيدة (إلى رفيقة العمر - مناجاة) يغترف الشاعر من معينين يؤلف بينهما في نسق جميل وهما: الشعر العمودي الموروث والموشحات الأندلسية ويقترب في الوقت نفسه من الكلاسيكية الجديدة التي رادها البارودي ثم شوقي بصفة خاصة، إذ يبدو تأثر المشاري به دون تقليد في الأبيات الأربعة المقفاة وهي:

**يا ساكن الروح، حسب الروح ما فيها**
**احفظ لها سرها واستر عواريها**
**نزلت أكرم دار في خمائلها**
**جداول الوحي سكرى في مفانيها**
**حامت عليها طيور النور ظامئة**
**إلى مراشف يغشى السحر غاشيها**
**ماجنة الخلد إلا بعض كرمتها**
**فالله منبتها والله ساقيها**

فالصياغة محكمة، سلسة، والألفاظ والجمل مصفاة. ويمكن القول إن الشاعر قد أودع القوافي رحيقا جديدا في كأس قديمة، مما يؤكد أن الشعر التقليدي مازال يصلح للتعبير عن الخواطر الوجدانية

والذكريات إذا أوتيه شاعر صناع، في حين تبدو عبقرية الشعر الحديث الذي كان يطلق عليه الشعر الحرفي تجاوز هذه الخواطر والاقتراب من الدراما المتوترة، مع الاحتفاظ بأجمل ما في الغنائية من نغم هادىء رصين يتسلل إلى المناطق الخفية من اللاشعور فيحركها ثم يصعد بها إلى سطح الشعور.

ويأتي هذا المقطع الكلاسيكي بعد الافتتاحية التي صيغت في قالب المقطوعات القصيرة ذات النفحة الأندلسية كما نوهنا، ويراوح الشاعر فيها بين الألفاظ والجمل المحدثة وبين التراكيب التراثية كما نرى في المطلع:

**أيتها السمراء**
**رفيقة العمر**
**على مذابح السفر**
**وفي الختام**
**عطرنا يا وردتي**
**أسكر أنفاسي**
**فغرقت وحدتي**
**في نشوة الكاسي**

على أن النبوغ الناشىء عن الخبرة يتجلى في المزج بين مختلف الصيغ العروضية دون السقوط في آفة النبو (النشاز) مما يدل على طبع موسيقي سليم ورهافة في الاختيار والتنويع في الإيقاع لكسر الرتابة (السيمترية) التي تصيب المتلقي بالسأم. بيد أن هذا الهدف يأتي عفوا من واقع الحساسية والتمرس، لأن الأحاسيس التي تستغرق نفس الشاعر هي التي تتخذ إيقاعاتها المناسبة في أثناء تنقلها من حالة شعورية إلى أخرى، أي أن هذا التأليف بين عدة إيقاعات لتحقيق الانسجام يتم بوعي وبغير وعي من الشاعر.

فما أن يسكب الشاعر أبياته الموزونة المقفاة حتى يفاجأنا بالعزف على وتر آخر قبل أن تأخذنا سنة من ملال النغمة الوئيدة المكررة، وهو وتر سريع الإيقاع يخلع على القصيد في تموجاته روح النغم السيمفوني (البولوفوني):

**أيتها اللؤلؤة اللماعة**
**الفجر آت لك بعد ساعة**
**فانتظري شعاعه**

وتحقيقا لهذه (الهارمونية) يستخدم الشاعر في هذه المقطوعة القصيرة الشعر الحر بعد دغدغة حواسنا بشعر التطريب القديم مما يدل على امتلاك ناصية هذين النظامين العروضيين، ولا تقتصر الحداثة على التجديد في القالب الموسيقي حسبما تقتضيه الموجات الشعورية المختلفة، بل يصحب ذلك، بالضرورة، التجديد في النسيج اللغوي، وابتكار الصور المستحدثة، فالمقطوعة المشار إليها مطلعها (أيتها اللؤلؤة اللماعة)، أما صيغة الخطاب في المقطوعة التقليدية فهي (يا ساكن الروح).

وينتقل الشاعر من هذا التصعيد لغة وإيقاعا إلى نغم حالم هادىء موات للحركة النفسية القائمة على التأملات الوافية وانسياب الذكريات، وتتابع الأطياف بين نور وظلمة وحياة وموت:

**هاتي كئوسك هاتي**
**وجددي صبواتي**
**مالي وللذكريات؟**
**كفرت بالذكريات**
**ما فات مات فأدرك**
**هواك قبل الفوات**

## معزوفة الوجود والعدم

تشغل العدواني قضية الوجود والعدم ولغز المصير الحزين المحتوم للكائن الذي أبدعه الخالق العظيم فملأ الأرض علما وحضارة، فيشجينا بخواطره الوجودية العميقة، ويفجر السؤال الأزلي الذي لا إجابة عليه، في صيغ حديثه تقوم أحيانا على الجدل، وذلك في الحوار بين الشاعر وبين حفار القبور مما يذكرنا بالمشهد الشكسبيري الخالد في مسرحية هاملت، ولا شك أنها من مكونات شاعرنا الثقافية، ففي الديوان أكثر من إشارة إلى اطلاعه على الأدب الإنجليزي، ومنها قصيدته (في المقبرة ـ بين الصدى والطيف) وقد جاء في هامشها أنه استوحاها من إحدى قصائد توماس هاردي، وهي دالة ثانية على أن مأساة الموت من شواغل الشاعر الفلسفية والوجدانية. ويجدر بنا أن ننوه مرة أخرى بأن التأثر غير التقليد. وفيما يلي النص موضوع التحليل:

**سألت حفار القبور**
**قال: أنا مؤبّن العصور**
**قلت: ومن يثور**
**على زمانه المأسور؟**
**قال نجيء بالمنكر**
**في زمن دولته**
**عمامة وعسكر**
**قال: وأنت من تكون؟**
**قلت: أنا المرهون في خزائن الأمس**
**قال: إذن إليك الكفنا**
**ومت كما شئت فإني ها هنا**
**أحمل فأسي**
**أرشد كل ميت ضل طريقه**
**إلى الرمس**

## هل ثم في يديك جوهرة
## وما لدي غير المقبرة

ولعل هذه القصيدة هي رائعة الديوان، إذ جاءت ذروة أعمال الشاعر الفنية رغم ما يشوبها من بعض الهفوات. فهي تتويج لقصائد العدواني، وآية على ما بلغه في مسيرة تطوره.

ويتمثل اكتمال الأدوات في القالب المعماري والتشكيلات اللغوية والفنية، وكذلك التنويعات الإيقاعية التي رأيناها في القصيدة السابقة. وعنوانها متواضع ولا يدل عليها، فهي ليست مجرد تأملات ذاتية، لأن الذات هنا مزيج من «أنا ونحن وأنتم» لأنها استيطان لمعنى العالم ومغزاه المجهول، وقد جاءت نتيجة اختمار طويل وتمرس خلال عدة عقود من السنين يدل عليه تاريخ نشرها وهو عام ١٩٨٠ الذي صدر فيه الديوان، ولم يكتب الشاعر بعدها هذا العام إلا قصيدة واحدة وهي (إلى رفيقة العمر ـ مناجاة) التي تناولناها في هذه الدراسة والتي استهل بها الديوان وفقا لنظام ترتيب القصائد.

ومن ثم نصف قصيدة التأملات هذه بأنها كونية لجوهرها الإنساني المشع الذي تأتى للشاعر بعد طول الطواف بالفكر في التاريخ البشري وفي المجتمع وفي النفس. ولو أنها ترجمت لبقي الكثير من نبضها ووهجها النابعين عن ذلك الجوهر الذي فُطر عليه الشاعر وزادته التجارب رسوخا، وهذا هو المعيار الدقيق للشعر الخالد كما علمنا الناقد العربي الآمدى منذ عشرات القرون، ودل على صحته استقراء النماذج الفنية الشامخة في الشعر العربي خاصة والشعر العالمي عامة، إذ قال ما معناه إن الشعر الحق هو الذي إذا ترجم بقي منه شيء. والقصيدة إلى جانب إشعاع الجوهر الإنساني من بلورتها حقل ثري

للمعرفة، ونموذج أيضا للشعر الثوري على الرغم من طابعها التشاؤمي المأساوي.

والشعر الثوري هنا أقرب إلى الهمس والرمز منه إلى الجهر الخطابي، وهل أدل على ذلك من المقطعين الثاني والثالث:

**ونركب الطائرة**
**إلى منازل السلف**
**والمرأة العاقرة**
**نخطب عندها الخلف**
**والقمم الثائرة**
**ملعونة كافرة**
**ليس لها حظ من الشرف**
**تموت بالمجان**
**على أحذية السلاطين**
**ويرفل الخصيان**
**بحلة النياشين**

ويسترعي نظر الناقد هنا وفي بعض القصائد الأخرى أن الشاعر لا يكاد ينزلق إلى حافة التعبير الواهن الخافت (العادي( كما يتبين في المقطع الثاني - حسب ترتيب مقاطع القصيدة - وخاصة في ختامه حتى يرتفع بعده إلى المستوى الإبداعي، ذلك الذي نجده بسخريته المريرة في المقطع الثالث.

فالألفاظ نثرية مما هو مطروح في الطريق إذا استعرنا تعبير الجاحظ عن المعاني، ولكن الشاعر الفذ هو الذي يؤلف منها نسيجا متضافرا يسر العين ويمتع الروح ويثير الوجدان.

والنثرية - كما أصبح معلوما - ليست مرفوضة لذاتها، وإنما العبرة بكيفية توظيفها حتى يتحقق معنى «الشعرية»، ولم يعد هنالك اليوم من يقسم الألفاظ إلى نثرية وشعرية، فقد انقضى ذلك بانقضاء مدرسة الرومانتيكية الرخية الحالمة، تلك التي نسختها ثورة الشعر العربي منذ منتصف القرن الراهن وإطلالة عصر الواقعية الدرامية الجديدة.

بل إننا نلمس هذه الميزة، وهي تفوق الشاعر على نفسه بمعنى ارتقائه ذروة جمالية بعد بلوغه حافة السفح أو القاع، وتمكنه بذلك من إنقاذ قصيدته من الانحدار فنيا، لا في معرض عبارة بذاتها، بل في معرض المقطع كله.

ومن ذلك أنه أبدع في المقطعين الأخيرين بعد أن جاء المقطع الأول معيبا لتكريره عبارة (أيامنا تموت) تكريرا عاديا لا يعدو كونه تكأة يستند إليها الشاعر للمضي قدما في قصيدة، ومثلها تكرار عبارة (كالحشرات في خيوط العنكبوت). فالترديد أو التكرار تقنية فنية عالية نعرفها لدى الشعراء العرب الشوامخ مثل مالك بن الريب التميمي في يائيته المشهورة، إذ يذكر كلمة (الغضى) مرة في المطلع ثم مرتين في البيت الثاني ثم ثلاث مرات في البيت الثالث، للتعبير عن حنينه الطاغي إلى عشه النائي، ولذته بترديد اسمه والهتاف به في اللحظات الأخيرة من العمر، واختلاط هذه اللذة بالحسرة بعد أن تعذر الحلم باللقاء، وانطفأت شمعة الأمل، وأطبق شبح الألم والموت بجناحيه الأسودين على سماء الشاعر:

**ألا ليت شعري هل أبيتن ليلة**
**بوادي الغضى أزجي القلاص النواجيا**
**فليت الغضى لم يقطع الركب عرضه**
**وليت الغضى ماشى الركاب لياليا**
**لقد كان في وادي الغضى لو دنا الغضى**
**مزار ولكن الغضى ليس دانيا**

كما نجد هذا الترديد الموفي بغرضه لدى

الشعراء الأوربيين وعلى رأسهم في هذه الميزة إليوت ولا سيما في قصيدته الذائعة الصيت (الرجال الجوف والأرض اليباب).

الترديد هنا يختلف جذريا عن التكرار الذي لا يمثل قيمة شعورية أو جمالية. وهكذا تعد قصيدة (تأملات ذاتية) بمقطعيها الثالث والرابع قمة شعرية تحسب للشاعر. ومن الحيف أن نحسب عليه المقطعين الأولين ونقيّمه بهما وحدهما لأننا لا نؤمن بمقولة بعض نقادنا القدامى عن (براعة الاستهلال) بوصفها فيصلا للتفرقة بين الشاعر المتفرد وبين الشاعر غير المتميز. فالعبرة بالسياق وبالخواتيم التي يعبر عنها في مصطلح علم الموسيقى السيمفونية بالكريشندو، لانه هو الذي يبقى في نفس المتلقى زمنا طويلا، وهو جماع الأمر كله، أو بيت القصيد، بل هو آية الابداع المفضي إلى قدس أقداس الفن، ولا يستطيع العلم بأسراره وفض الغازه إلا ذو حظ عظيم من الموهبة والخبرة والعراقة في النزعة الإنسانية.

إن البراعة في الختام من السمات التي يمتاز بها شعر العدواني، وهي تبلغ عليا تجلياتها في القصائد القصيرة أكثر منها في المطولات. ومثل هذه القصائد التي يشتهر بها بعض الشعراء تسمى بالقصائد البرقية أو الومضية لشدة تكثيفها، فكأن القصيدة بلورة دقيقة بديعة تشع ما تكتنزه من أضواء كثيرة. وقد يقل عدد أبياتها أو سطورها حتى تصل إلى بيت واحد قد يدرج في حالة تفرّده ـ في باب المأثورات، تلك التي كانت تسمى قديما جوامع الكلم (١).

وثمة نوع من قصائد الشعر البرقي يطلق عليه (أبيجراما)، وهو اصطلاح لاتيني عرفناه لأول مرة عند طه حسين. ولا يشترط فيه براعة الختام وحدها، بل من شروطه أيضا أن يتسم بالحس الساخر، وعلى الرغم من أن إبداع هذا الشعر لا يتأتى إلا بعد تمرس فني وفكري طويل، فإنه لا يرتبط بفترة معينة من مسيرة الشاعر. بل إنه ثمرة موقف يجد المبدع فيه نفسه في مفترق طرق مما يصعب معه الاختيار، ويكتم مواجده، حتى إذا حانت لحظة التفجير أو التنوير تحت ضغط عامل معين انكسرت القشرة وتفتقت، فاندفع الباطن من مكمنه الشعوري الخفي كالرصاصة الثاقبة، في كلمات جد قليلة ولكنها جد ثرية وعميقة، وتجيء القصيدة من ثم في أوانها، سواء كان في أوائل العمر الإبداعي أو في وسطه أو نهاياته، وإن كان الأغلب الأعم أن يحين هذا الأوان في مرحلة الاستواء والنضج الموازي للسن المتأخرة.

ومع ذلك، فقد تمثل قصيدة الشعر المكثف الطابع الأساسي الذي يميز أحد الشعراء، فيستطيع أن يكتبه في كل حين، انطلاقا من اختياره له قالبا للتعبير الفني، وقد يصاغ في شكل قريب من القصة القصيرة أو في قالب حواري جدلي. وهنالك قصائد ثلاث صيغت على هذا النسق في ديوان (أجنحة العاصفة) لشاعرنا أحمد مشاري العدواني، وقد نشرت على صفحات مجلة اليقظة الكويتية في يوم واحد هو ١٧ ديسمبر ١٩٧٣، وكأنها قصيدة من ثلاثة مقاطع، وهي (كلام)، و(كتابة)، و(حكاية).

وتنبىء عناوينها التي سقيت من ماء واحد أنها كتبت تحت ضغط حالة نفسية واحدة وفي وقت واحد، وهي تنويعات على ألحان نعرفها عند الشاعر في مطولاته، ولكن صياغتها وقالبها جديدان.

ومحور القصيدة أو الومضة الأولى هو

المفارقة التي يتصف بها المجتمع بين جملة مفارقات أخرى تشي بالجهل والجور والخور، إذ يعظّم من بيدهم مقاليد الأمور الأدنياء ويخفضون الأحرار الكرماء فيختل سُلّم القيم حتى ينهار، وليذهب عندهم الحق وأهله بردا، لأن الحقيقة الوحيدة لديهم لا تخرج عن ذواتهم الضيقة الأفق والأحادية النظرة، فهم لا يرون أبعد من أنوفهم التي تتشمم مصالحهم وحدها ويزكمها عبير الورد، وعيونهم دائما على استقرار (الإيوان).

والدفقة الشعورية التي تسكبها هذه القصيدة امتداد للفكرة أو اللمحة الشعرية التي تضمنها ختام المقطع الثاني من قصيدة (تأملات ذاتية)، إذ يعبر عن محنة أصحاب المبادىء والقيم العليا الذي يصدق عليهم القول المواتر (لا كرامة لنبي في وطنه).

**والقمم الثائرة**
**ملعونة كافرة**
**ليس لها من عرفنا**
**حظ من الشرف**

وغني عن ا لقول إن قصيدة (كلام) أعلى مستوى فنيا من تلك المقطوعة لاعتماد الثانية على لغة التقرير السردي كما سلف البيان. ويتجلى التنويع في القصيدة الأولى في السخرية من الوضيع المرموز له بالسفح حين يُزرى لفرط حقده بالرفيع المرموز له بالقيمة، ولفظة القمة مفردا وجمعا من الألفاظ التي تشيع في قاموس العدواني الشعري، وهي من الدلالات على ما يشعر به من غربة، شأن الذين يأبون أن يساموا كالقطيع، ويقعون في أزمة الشعور بالتناقض بين الواقع والمثال، فيقض مضجعهم كل ليلة ذلك السؤال المحير: ما العمل؟

إن أحمد مشاري العدواني، إذ يردد هذا النبع، يعد من أبر الأحفاد لشاعر النفس العربية الكبير أبي الطيب المتنبي فهو يعزف مجددا على وتره القديم في قوله:

**ذو العقل يشقى في النعيم بعقله**
**وأخو الجهالة في الشقاوة ينعم**

وقوله:

**أنا من أمة تداركها الله غريب**
**كصالح في ثمود**

وهو بذلك أيضا يعد من العشاق الكبار لشاعر اللزوميات الخالد القائل:

**مُلّ المقام فكم أعاشر أمة**
**أمرت بغير صلاحها أمراؤها**
**ظلموا الرعية واستجازوا كيدها**
**وعدوا مصالحها وهم أجراؤها**

وفيما يلي نص القصيدة المكثفة (كلام):

**قالت لي السفوح حينما**
**رحت أغني للقمم**
**ألستَ تدري أيها المُغني**
**ما القمم؟**
**كانت سفوحا مثلنا**
**ثم أصابها داء الورم!!**
**...**
**يا حقد**
**لا برحت قصة العاجز**
**في دار الهمم**

ولو كان الشاعر قد ختم أبياته هذي القصار بقوله: (ثم أصابها داء الورم) لجاءت (أبيجراما) متألقة، لأن ما بعدها فضول يوهن السخرية اللاذعة التي

يتحقق بها تفرد القصيدة الومضة، إذ لا يدع للمتلقي متعة فهم المغزى بنفسه ولذة الكشف، ويصادر الغموض الجميل الذي يغلف المعنى، والغموض عنصر أساسي في الشعر البرقي، وهو غير الإبهام.

## أشعلت قلبي فاحترق

إن المقطوعة أو الخفقة الثانية أشد تأثيرا في النفس لأنها تشي بحزن الشاعر الممض وحرقاته الوجدانية، وتعبر أيضا عن معاناته في سبيل تحقيق ذاته وإنجاز فنه، وهي معاناة كل من يحمل عبء رسالة سامية، ذلك الذي يشبه الشمعة (تضيء للناس وهي تحترق) كما يقول العباس بن الأحنف. وإذا قارنا بينها وبين مقطوعة لامارتين التي أوردنا ترجمتها فيما سبق، أدركنا تفوق شاعرنا العربي، وهو ما يفرّق بين الشاعر الرومانسي الناعم الحالم وبين الشاعر الثائر:

**كتبت أسطرا على الورق**
**ومرّت الريح بها**
**فأصبحت دخانا**
**وحينما أشعلت قلبي**
**فاحترق**
**وجدتُ أسطري**
**تفجرت نيرانا**

وتطاول هذه القصيدة في قيمتها الفكرية والفنية رغم قامتها القصيرة شكلا - قصيدة (تأملات نفسية) التي عددناها قصيدة الذروة عند شاعرنا.

أما القصيدة الثالثة وهي (حكاية) فقد اعتمد فيها الشاعر على التضاد بين الريب واليقين ليحقق براعة الختام، ولينجز قصيدة من فرائده أيضا، ومن عيون شعرنا المعاصر، وهي تنويع على القصيدة السابقة (كتابة)، مما يدل على خصوبة فنية وموهبة في الإحساس والتفكير يتجدد نهرها ولا يغيض:

**تلك السكاكين التي**
**تذبح قلبي كل حين**
**كانت بقايا قصة**
**كتبتها بدمي المسفوك**
**فوق الطين**
**أنا غريب العالمين!!**
**زرعت في الدنيا شكوكي**
**وعشت في يقين!!**

إنها الغربة مرة أخرى، ذلك الجرح الدفين تنكأه الحادثات والمشاهدات حينا بعد حين فلا مهرب من مكابدته، بل هو الهم المقيم. وربما كان من عوامل تفرد هذه القصيدة النفثة رقتها وشفافيتها، فهي كأس مترعة برحيق السحر الفني على الرغم من قسوة الصور وعنف الألفاظ (السكاكين، تذبح، دمي المسفوك)، بل ربما بسبب هذه القسوة وذلك العنف، وهذا التآلف بين النقائض من أسرار جمالها. أما الختام القائم على التضاد أيضا (شكوك ويقين) فهو آية على روعة النهاية.

وتبدو روعة النهاية أيضا في عدة قصائد غير قصيرة مثل المقطع الأول من قصيدة (صور):

**هشّت وبشّت السماء**
**واخضوضر الحقل**
**مذ قالت الأفياء:**
**هل على أفق الحياة طفل؟**

إنه المزج التخيلي البديع بين جمال الطبيعة في فصل الربيع وبين الجمال

الإنساني متمثلا في الطفولة، وإنها وحدة الوجود والكائنات في منظور الشاعر رقة وعمقا، وأفقا ينداح على طول المدى فلا تحده حدود. وهذه النغمة الإنسانية الساحرة بجمالها والمؤثرة ببساطة تقترب من نماذج في شعر الهايكو الياباني الذي تصور فيه القصيدة القصيرة عالما كاملا. ولنأخذ مثالا لذلك قصيدة الشاعر (مورتياك).

**زهرة بعد السقوط**
**تعود إلى الغصن؟**
**آه.. لا!**
**فراشة بيضاء**

فالمزج بين النبات (الزهرة) والحشرات (الفراشة) بجامع روح الحياة في كليتهما لا يعرفه ويجيد استخدامه في التعبير الشعري إلا شاعر كبير، ومثله المزج عند الشاعر العدواني بين الطبيعة (السماء والحقل الأخضر والأوفياء) وبين الطفل، فهو امتزاج يذوب حبا وطهرا ورحابة أفق وإبداعا أصيلا، ويشف عن حنان ورحمة. ولكن شعراء الهايكو لا يرصدون ظواهر القبح والهوان في المجتمع البشري، أما شاعرنا العربي فهو يرصدها ويرفضها لأنه شاعر ثورة بقدر ما هو شاعر حب. ويكفي أن نستشهد على ثوريته بقصيدة (سماوير) التي يقول فيها:

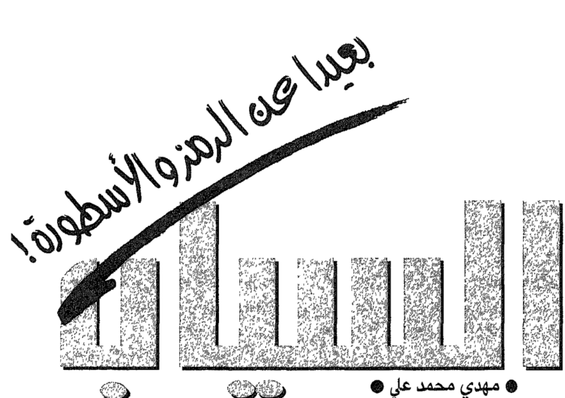
**ما دام لنا وثن**
**في دولة الأوثان**
**فما لنا ثمن**
**وما لنا أوزان**
**وجوهنا ليس لها ظل**
**على موائد القصور**
**أماؤنا ليس لها محل**
**إلا على شواهد القبور**
**تهملنا رزنامة الزمن**
**ونحن فرسان الوطن**
**ونعمة الفرسان!!**
**اضرب بجناحي نسر**
**في أفق الشعر**
**وأكتب، أكتب لملوك العصر**
**أسفار النصر**
**ستظل غريب الأبدية**
**ما دمت تغني للحرية**

ويتضمن المقطع الأول ذو القالب العمودي من هذه القصيدة بثورة عارمة على أرباب القهر تبلغ مرتبة الهجاء المباشر، ولكن بقية المقطوعات تزخر بالجماليات الفنية التي تستحق تخصيصها بدراسة، وكذلك الأمر بالنسبة لقصيدة (وقفة على طلل) ذات النفس الدرامي والتي تمتاز بالترسل والانسياب والسيطرة على الأدوات الفنية، مما يرقى بهاتين القصيدتين إلى مصاف إبداعات رواد الشعر الحديث، ومثلهما قصيدة (تأملات ذاتية) التي جاءت ذروة فريدة كما بيّنا.

وبعد، فهذه نظرة عجلى وقراءة أولى لديوان شاعرنا العربي الكبير أحمد مشاري العدواني، وهو جدير بالمزيد من الدراسات للكشف عن مناحي عطائه المتنوع الخلاق وكم كان يطمح عشاق شعرنا الحديث إلى توفر الشاعر على إبداع ملحمة أو مسرحية شعرية، وهو الذي يملك الحس الدرامي الذي يمكنه من تحقيق هذه الأمنية الغالية، لولا أن عاجلته المنية وهو في أوج العطاء.

## هوامش

يشتهر الشعر الياباني ولاسيما ما يسمى منه بالهايكو ونظيره التانكا بهذا النوع الشعري. فاليابانيون مولعون بإيثار وإبداع الصغير والدقيق من الأشياء، انعكاسا لمركّبهم الفيزيقي والنفسي والاجتماعي، ويُعد الهايكو عندهم من التراث الأدبي والتاريخي وإن كان لايزال سائدا حتى الآن ويحفل به العديد من المجلات المتخصصة في نشر الشعر وتبلغ العشرات. ويصل بعض شعرائهم إلى مستوى الشعر العالمي الذي يحتفظ بعبيره ونكهته في كل حدائق الزمان والمكان. وللهايكو نظام تفعيل خاص استمر أحقابا من الزمن دون تغيير.




● مهدي محمد علي ●

**خلا البيتُ، لا خفقةٌ من نعالْ**
**ولا كركراتٌ على السلّم**
**وأنّتْ على الباب ريحُ الشمالْ**
**وماتت على كَرْمَه المظلم**

بعد هذا المطلع المذهل بصفائه وحزنه العميق والشفاف، وإيحائه الفسيح، يواصل بدر:

**خلا البيتُ وانسلَّ لونُ المغيبْ**
**إلى المخدعِ المقفر،**
**هنا كان يَطوي الدروب**
**صغيران تُطفىءُ شمسُ الغروب**
**بشَعريهِما نارَ فانوسها الأحمرِ**
**إذا ما ارتخت تحت ظلِّ الهجيرِ**
**جفونٌ يرنِّقُ فيها النعاس**
**أفاءا إلى قصة عن أمير**
**تخطَّفَهُ الجنُّ حتى أتى منزلاً من نحاس**
**تلامَحَ شباكُهُ عن أميره**
**تُدلِّ إليه الضفيره**
**ليرقى إليها**
**خلا البيتُ إلاّ بقايا أنين**
**يصعِّدها شاطىءٌ من حنين**

**إنه يرثي أصلا.. وربما يرثي نفسه:**

**وفي بيته الآنَ - خلُّ العويل**
**ونوحَ اليتامى وندبَ النساء -**

إن بدرا يقولها بالحرف.. دعونا من مظاهر الحزن التقليدية، إنه يقول ذلك، لأنه يريد أن يرسم بالماء لوحة الحزن العميق، لوحة الشعر الشفافة النادرة، لوحة الشعر الذي يريد.. إنه يرثي ولا يرثي.. إنه يقول شعرا له وعنه، شعرا للناس وعنهم، فيتابع:

**لقد فتَّحَ الآنَ زهرُ الشتاء**
**ليملأ تنورَهُ بالشذى والضياء**
**أنار وجوهاً وأخفى وجوها، فسال الأصيلِ**
**ينثُّ سنابله الدافئة**

ويقرب بدر مصباح الشعر الخفي إلى من يريد أن نراه، أو من يريد أن يرينا إياه، ممن جلسوا حول الموقد. يقرب مصباح الشعر الخفي بالشفافية ذاتها التي تشيع في القصيدة، يقرب هذا

المصباح الذي يضيء النفس والشعر، ولا يتقاطع مع نار التنور.. إنه يقربه ليضيء نفوس ناسه الذين يعرفهم، ويعاينهم، كما يعرف نفسه ويعاينها:

**وسمراءُ تصغي إلى الشاي فوق الصلاء**

أي هدوء وعمق سحيق هذا الذي يرسمه بدر؟!

إنها صورة عاشها أكثرنا، ولكن بدرا يرسمها دون مواربة، دون غموض، ودون بهلوانيات شعرية، يرسمها دون رسم:

**وسمراءُ تصغي إلى الشاي فوق الصلاء**
**يوسوس عن خيمة في العراء**
**وعن عيشة هانئة**

إنه يخلص لنفسه وناسه يصغي إلى وسوسة إبريق الشاي التي تقول لكل منا قولا مختلفا.. ولكنها تجمعنا حول موقد واحد!.. وقصيدة بدر هذه، على الرغم من أنها تقول لنا شيئا واضحا، غير أنها تجمعنا على مائدة واحدة، هي مائدة الشعر.. الشعر الذي يعرف ماذا يقول.. الشعر الذي يصغي إلى إبريق الشعر، فيسمع، ويرى، ويتخيل، فيقول!

لقد كتب بدر هذه القصيدة في السادس والعشرين من تموز عام ١٩٦٤، أي قبل خمسة أشهر فقط من موته المتوقع، أي انه كتبها وهو في قمة اليأس والعذاب والعوز، وذروة الأوجاع، حتى شعَّ ذلك شعرا، ليس في هذه القصيدة، فحسب، بل في معظم قصائد الشناشيل (شناشيل ابنة الجلبي).

وإذا كنا نتفق مع الدكتور (إحسان عباس) حين يقول: «وتدل قصيدة الشناشيل على أنه كان في مقدوره ان يخلق الأسطورة» فإننا نرى انه فعل بعضا من ذلك بطريقة خاصة، خلال القصيدة المذكورة آنفا، وقصائد أُخَر من (شناشيل ابنة الجلبي)، في الوقت الذي يتابع فيه الدكتور احسان عباس قائلا: «ولكنه كان ـ فيما يبدو ـ معجلا عن ذلك لأسباب أقواها أن اللجوء إلى الأسطورة يتطلب تأنيا في الرسم للمبنى، وكان في هذه الفترة يتدفق بالشعر تلقائيا، كأنما يخشى التأمل والصمت، كان حديثه إلى نفسه هو البرهان الوحيد على انه مايزال حيا وينتج شعرا، وكان ذلك الحديث هو نفسه تلك القصائد، وفي مثل هذا الانسياب الطوعي يتضاءل الاهتمام بخطة البناء، ويصبح أي دفق شعوري هامر قادرا على التحول إلى إيقاعات تسمى شعرا، وهناك سبب كان يبعده عن الرمز والأسطورة، وذلك هو سطوع الحقيقة المادية على نحو يتضاءل إلى جانبه كل رمز، بل يصبح أي لجوء إلى الرمز مضحكا. ومن أجل التعبير عن تلك الحقيقة المادية ـ بكل أبعادها ـ جاء الشعر منساقا بقوتها وسطوعها، لم تدع قوتها مجالا للتأمل، لأنها كانت أقوى من كل ما يستشف منها» (إحسان عباس ص ٣٨٢ ـ ٣٨٣).

إن ما يورده الدكتور إحسان عباس هنا، وهو يقلِّب ملاحظته على وجوهها، يمكن أن يكون دليلا لنا للخوض في الموضوع الذي يثيره الدكتور الناقد، وهو خلق السياب لأسطورته الشعرية الخاصة.. وبدءا نقول، إنه لا يمكننا في هذا المجال الضيق أن نعالج الأسطورة والرمز لدى شاعرنا، فذلك موضوع واسع، كثر، ويكثر فيه القول، على الرغم من أنه لم يلق، حتى الآن، العناية الكافية. ولكن لدينا في مقابل ذلك، مفصل أساسي وواسع في تجربة بدر شاكر السياب

الشعرية، يمكن أن نمضي فيه، ونشير فيه إلى مالاحظه الدكتور إحسان نفسه.

يمكننا ـ وذلك أمر شبه مسلم به ـ أن نقول ان قصيدة (أنشودة المطر) كانت هي البداية الحقة لشعر السياب وشاعريته المميزة وعالمه الخاص. وصحيح ان شاعرنا الراحل مضى في تجارب أخرى في الأسطورة والرمز، بعد (أنشودة المطر)، ولكننا نرى أنه استعاد مسار هذه القصائد بشكل واضح في دواوينه اللاحقة، ولاسيما (شناشيل ابنة الجلبي)، فمثلما كانت (أنشودة المطر) مكتفية بذاتها، هي القصيدة وهي الأسطورة إلى حد ما.. كذلك كانت قصائد عديدة لاحقة، ضم منها ديوان الشناشيل كما ونوعا لا يستهان بهما.

يقول الدكتور إحسان عن (أنشودة المطر) ما يلي: «لفظة واحدة استطاعت ان تغوص إلى سر الوجود، كما استطاعت أن تربط خيوطا مختلفة، وأن توحد الطاقات في حبل قوي، هو حبل الأمل، فلم يعد الشاعر منفصلا بمشاعره الذاتية، ولم تعد النظرة الإنسانية مفروضة على هذه المشاعر من مبدأ خارجي، وإنما تسترسل ـ كما يسترسل المطر ـــ من طبيعة الموقف كله، إنها صورة التلاحم بين الخصب والجوع، دون إغراق في التصوير واستجلاب للانفعالات وخروج بالأسى عن وقدته الطبيعية التي تشبه وقدة النار تحت الرماد».. ويؤكد الدكتور إحسان، بعد ذلك، أنها أول قصيدة من نوعها في شعره، وهي فاتحة ما يمكن أن يسمى «شعره الحديث» ـــ أعني أنها، في داخلها، مبنية بناء تكامليا، وفي خارجها تتكىء على دورات متصاعدة، قليلة الاستطراد إلى الجزئيات التي تنحرف بها عن وجهتها العامة، وعن غايتها النهائية (ص ٢١٢).

ولا يكتفي الدكتور إحسان بذلك، بل يؤكد أن السياب صهر ذاته وتجربته السابقة وموقفه الإنساني في (قصيدة) بعد أن طال به العهد وهو يجيل قلمه في ميدان التجريب والخطأ. (ص ٢١٣).

ولابأس ـــ هنا ـ كما أظن أن نلج عالم هذه القصيدة:

ذلك المفتتح الهادىء والمرهف، الذي يندر مثيله في شعر بدر.. شعره الحافل بالعذاب والتوتر منذ البيت الأول، ومنذ القصيدة الأولى عام ١٩٤١، لنتأمل، إذن، ذلك المفتتح:

**عيناك غابتا نخيل ساعةَ السَّحَرْ**
**أو شرفتانِ راح ينأى عنهما القمرْ**
**.......................................**
**وتغرقان في ضباب من أسىً شفيف**
**كالبحر سرَّحَ اليدَيْن فوقه المساء**
**دفءُ الشتاء فيه وارتعاشة الخريف**
**والموتُ والميلادُ، والظلامُ والضياء**

.. هذا البناء السمفوني الأخاذ، الذي يتصاعد بوتائر محسوبة من السهل الممتنع.. من ذلك الوصف للعينين، ثم الانتقال منهما إلى البحر الواسع الغامض في المساء، وما يحمله من متناقضات، ثم الانتقال منه إلى المطر.. وعند ذلك يتأكد الموضوع الأساسي (المطر)، الذي هو مضمون وشكل في آن واحد.. الذي هو موضوع وإطار للقول الذي سعى إليه (بدر) في هذه القصيدة:

**كأنَّ أقواسَ السحاب تشربُ الغيوم**
**وقطرةً فقطرةً تذوب في المطر...**
**ثم يأتي الانتقال المفاجىء العذب:**
**وكركرَ الأطفال في عرائش الكروم**
**ودغدغت صمتَ العصافير على الشجر**

**أنشودةُ المطر..**
**مطر...**
**مطر...**
**مطر...**

هذه النقلة السينمائية ـ الموسيقية نحو الموضوع الأساسي، ومن ثم نحو إيحاءاته، الطفل الذي يهذي قبل النوم ويسأل عن أمه التي غابت (ماتت).. وذلك الصياد الحزين المنكود.

كل ذلك على سبيل الوصف والتشبيه، ثم الدخول الذكي والحميم إلى المضمون الأعمق (المستوى الأشمل الذي لا ينفصل عن تلك الحيثيات المقدمة)... ألا وهو الحديث عن العراق.

بعد كل هذا التقديم الجميل الأخاذ للمضمون الأعمق، يحق للشاعر أن ينتقل انتقالته الشجية الأخرى:

**أصيح بالخليج: يا خليج**
**ياواهب اللؤلؤ والمحار والردى!**
**فيرجع الصدى**
**كأنه النشيج:**
**«ياخليج**
**ياواهب المحار والردى»**

وتظل لازمة (مطر...) تتكرر إيقاعا لسمفونية العراق، بلد الخيرات.. بلد الجوع (وكل عام ـ حين يعشب الثرى ـ نجوع/ ما مر عام والعراق ليس فيه جوع).

بعد هذا يمكننا أيضا أن نشارك الدكتور إحسان عباس قوله بأن المرء، ربما سارع إلى الظن بأن (أنشودة المطر) نفسها كانت فاتحة عهد جديد من الاتكاء على رمز تموز او أدونيس، إذ القصيدة لا تعدو ان تكون في سياقها ترجمة لتلك الأسطورة دون تصريح برمز الخصب، ولكن الأمر لم يكن كذلك على وجه الدقة، لأن أكثر الموضوعات التي عالجها في (فترة الآداب) (أي مجلة الآداب البيروتية، وهي فترة ما بعد كتابة أنشودة المطر) لم تكن ترحب صدرا بالأسطورة، فالقصائد العربية لا تخضع لرمز تموز، والقصائد الإنسانية كقصيدة (مرثية الآلهة) اضطرت السياب ان يسخر من الرموز ـ فكريا ـ بدلا من أن يتقبلها في نطاق شعري، وكانت القصيدة الوحيدة التي تقبلت ذلك الرمز هي (أغنية في شهر آب) وقد استوعبت من الأسطورة طرفا بسيطا، لعله أقل أطرافها أهمية، أعني شيوع الإحساس بالبرد الشهواني بعد مقتل تموز. (إحسان عباس ص ٣٠٣ ـ ٣٠٤).

إن ما قيل ويقال عن التصميم البنائي للقصائد التي استخدم فيها السياب الأسطورة والرمز، لا يعني نجاح هذه القصائد وقوتها، وفشل سواها وضعفه، كما أن عكس ذلك غير صحيح أيضا.

إن ما يلمح إليه الدكتور إحسان حول قصائد الشناشيل، بقوله إنها وليدة (الانسياب الطوعي)... وعليه فإنها لا تهتم كثيرا بخطة البناء، فيصبح اي دفق شعوري هامر قادرا على التحول إلى إيقاعات تسمى شعرا.. إن هذا القول بالانسياب الطوعي وارد وصحيح، وهو ليس عيبا في الشعر، كما انه ليس نفيا لخطة البناء، أو غياب البناء، لأن كثيرا من الشعر العظيم لا يبدو عظيم البناء والتصميم، وكثير منه لا نستطيع ان نحدد نمط بنائه، ومثالنا الساطع في ذلك، هو قصائد اليوناني (قسطنطين كفافي)، فهي ببساطة بنائها توهم الكثير بأنهم قادرون على الاتيان بمثلها.

ثمة مسألة أخرى ينبغي أخذها بنظر الاعتبار عند الحديث عن إنتاج بدر الشعري في سنيه الأخيرة، تلك المسألة

هي أن بدرا، وهو يكتب قصائده الأخيرة، كان قد امتلك ناصية الشعر، وقطع شوطا كبيرا في التجريب وتراكم الخبرة، فلم يعد الامساك بالصور والاستعارات والقدرات الواسعة على التعبير أمورا تشكل هما مقلقا له، بقدر ما هي تتدفق في المواضع التي تحتاج إليها، لاسيما حين يكون ذلك تعبيرا عن «تلك الحقيقة المادية ـ بكل أبعادها» كما يقول الناقد إحسان عباس، فيأتي الشعر منساقا بقوة تلك الحقيقة وسطوعها، كما يقول الدكتور إحسان نفسه.

إن قولنا هذا لا يعني، بالطبع، ان كل ما كتبه بدر خلال سنيه الأخيرة، ينطبق عليه ما أسلفنا من قول، ولكن فيه قدرا لا بأس عليه من القصائد التي يمكن اعتبارها خلاصة لتجربته في الشعر.

.. نقول إنه مادامت (أنشودة المطر) هي البداية الحقيقية لما يمكن ان نعتبره إنجاز بدر الخاص في الشعر العربي، فإنه لمن المجدي حقا أن نتتبع مسار هذه القصيدة في شعره، بعيدا عن ألوان شعره الأخرى التي كثر فيها التجريب، وتشعبت فيها الغايات والظروف الذاتية والموضوعية. وقبل ذلك، وبعده، فإننا معنيون ـ نحن الأدباء والفنانين ـ بما يمكن ان نتعلمه من هذا الرائد في الشعر، هذا الشاعر الذي ظل يواصل البحث عن العراق طوال حياته المضطربه، طوال خفقانه على شفا حفرة من الموت، فقد رأى العراق حقا، وعاشه من طفولة جيكور وضفاف نهره الحزين (بُوَيْب).. عرفه حتى تساقط لحمه عن عظمه، وفقد ساقيه ومات.. لقد ظل يبحث، ويصر على البحث، ولكنه كان، دائما، لا يعثر إلا على حبه لجيكور وبويب وحبه للناس.

يقول الدكتور إحسان عباس في كتابه (اتجاهات الشعر العربي المعاصر): «... وأما السياب فإنه لم يستطع ان ينسجم مع بغداد، لأنها عجزت ان تمحو صورة جيكور أو أن تطمسها في نفسه (لأسباب متعددة) فالصراع بين جيكور وبغداد، جعل الصدمة مزمنة، حتى حين رجع السياب إلى جيكور، ووجدها قد تغيرت، لم يستطع ان يحب بغداد، أو يأنس إلى بيئتها، وظل يحلم ان جيكور لابد أن تبعث من خلال ذاته، وقد بعثت رغم اندثارها، لأنه خلدها في شعره، ومنحها وجودا لا يبيد». وحين تحدث السياب عن جيكور التي شاخت، كان يرثي الماضي كله، ويرثي نفسه وهو يستشرف الموت:

**آه جيكور، جيكور...**
**ما للضحى كالأصيل**
**يسحب النور مثل الجناح الكليل**
**ما لأكواخك المقفرات الكئيبة**
**يحبس الظلُّ فيها نحيبه**
**أين أين الصبايا يوسوسن بين النخيل**
**عن هوى كالتماع النجوم الغريبة**



....

**أين جيكور؟**
**جيكورُ ديوان شعري**
**موعدٌ بين ألواح نعشي وقبري**



إنه لمن الأمور المسلم بها أن عالم بدر الأساسي هو عالم جيكور، وعالم الطفولة فيها، يصدر عنه وينوع عليه، ولقد كان بالفعل يبدع في رسم هذا العالم، وما قصيدة (خلا البيت) التي ابتدأنا بها كلامنا إلا مثال ساطع على تجسيد ذلك العالم بأصالة ورهافة نادرتين.

إن من نافل القول أن نشير إلى أن الإخلاص للمحلي ـ مع توفر الإبداع بالطبع ـ يقود إلى الإنسانية العريضة، لذا فإن ما ينبغي تلمسه في تراث شاعرنا

(بدر شاكر السياب) هو هذا العنصر من الإخلاص للمحلية، هذا الحب والتبني للبيئة، مهما يكن الحال الذاتي والموضوعي، ومهما يكن العذاب.

إن بدرا المعذب في حياته.. المخفق في الحب والسياسة والعافية، وفي النثر أيضا، كان ذكيا وخلاقا في الشعر، بل إن الشعر كان وجوده الخاص والعام (جيكور ديوان شعري/ موعد بين ألواح نعشي وقبري)، بل إننا نستطيع ان نستدل استدلالا عميقا بكثير من قصائده في (شناشيل ابنة الجلبي).. نستدل بها على أصالة بدر وخصوصية بحثه الشعري، وأعماقه التي هي أعماق الجنوب، أعماق قريته، أعماق طفولته التي هي أناه العليا إذا صح التعبير. إن هذا يفيدنا في أن ننتمي إلى هذا الهاجس العميق، هاجس المحلية المبدعة، هاجس الوطن الذي ظل بدر يبحث عنه وهو يعيش فيه.. وهو يكتوي بنيران محبته وبغضه.. وهو يعاني من جحود خيراته وحكامه، حين (سبيل ممتلكيه غير سبيله) كما يقول الرصافي، فعلى الرغم مما أضر به من المرض المتشعب الممضّ الذي لا يرحم، والذي قاده إلى ما يمكن تسميته بالمساومة.. وعلى الرغم مما دفعه إليه هذا المرض من مدح لأولئك الحكام الذين «سبيلهم غير سبيل العراق».. على الرغم من كل ذلك فقد كان بدر يلقى منهم — دون غيرهم — تنكيلا وعسفا، وهو في ذلك الحال من العوز والمرض، في الوقت الذي يدرس فيه شعره في مدارسهم وجامعاتهم.

.. وأخيرا نود القول إن ما صوره النقاد من شعر بدر بأنه شعر خال من البناء الفني أو البناء التأملي، هو في نظرنا شعر بدر الذي يواصل فيه نهجه وتلمس أعماقه التي لا تقول مباشرة إلا صدق انفعالها وحنينها إلى الأصالة بعد طول عذاب وطول تجريب وتجربة.. ولقد قال بدر نفسه، في واحدة من رسائله، في أخريات حياته: «.. لعلي أعيش هذه الأيام آخر أيام حياتي.. انني انتج خير ما أنتجته حتى الآن.. من يدري؟ لا تظن انني متشائم. العكس هو الصحيح. لكن موقفي من الموت قد تغير، لم أعد أخاف منه. ليأت متى شاء. أشعر أنني عشت طويلا. لقد رافقت جلجامش في مغامراته، وصاحبت عوليس في ضياعه، وعشت التاريخ العربي كله. ألا يكفي هذا؟».




في لفظة (السياب) يرجى عدم تشديد الياء، وتشديدها الذي ظهر في أكثر من مطبوع إنما هو خطأ شاع رغما عنا.




## مقدمة:

تستضيف صالة عرض الأعمال الفنية هايورد "Hayward" في لندن، في الوقت الراهن، المعرض الرئيسي للمجلس الأوربي الذي يصور دور الفن في أوربا خلال عصر الديكتاتوريات الكبرى.

ويتحدث ديفيد إليوت "David Elliott"، مدير متحف الفن الحديث في أوربا وأحد منظمي المعرض، في هذه المقالة عن محاولة موسوليني وستالين وهتلر تسخير الفن لخدمة أنظمتهم وأهدافهم الذاتية في تلك الفترة. إضافة إلى استمرار عواقب ذلك الأمر على علم الجمال إلى فترة ما بعد الحرب وحتى عصرنا الراهن.

لقد ترددت في أوربا، خلال الثلاثينيات من هذا القرن، لغة طنانة تتحدث عن الحرب والنضال في أوربا كنفخة بوق. فقد شهدت ألمانيا والاتحاد السوفياتي وإيطاليا حملات شعواء للسيطرة على الفن والثقافة واعتبرتهما عناصر مكملة لبناء القوة الذاتية في الوقت الذي تنبأت فيه بقيام حرب حقيقية بدأت شراراتها في اسبانيا عام (١٩٣٦) واجتاحت أوربا فيما بعد.

كانت هذه المعارك الهادفة للسيطرة على الفن أو الثقافة جزءا في عملية التطهير التي شهدتها كل أمة اعتقدت أنها مهددة، كي تلتئم وتصبح وحدة متكاملة. لذا يجب التخلص أولا من أعداء الداخل المهددين لوجود الوطن. والفن هو أفضل وسيلة يمكن استخدامها للوصول إلى هذه الغاية. وبعد أن يتم الإمساك بزمام الأمور في الداخل يمكن بعدها الالتفات إلى الأعداء المجهولين المتربصين على الحدود.

إن هذه الدول الجديدة التي تكونت نتيجة لفوضى الحرب العالمية الأولى، لم تكن خاضعة لأي نفوذ خارجي. وبدأت من خلال الاعتماد على الذات، وبشكل واع، بتأسيس النظام العالمي الجديد. وكانت تلك الدول تتحرك اعتمادا على الأفكار الطوباوية. كما اعتمدت على إرث مشترك مكون من الاشتراكية المسيحية مضيفة إليها مزيجا، خاصة من أفكار نيتشه ونوردو وماركس. واعتقد جميعهم، وبنسب متفاوتة، بالنظرية اليوجينية التي تدعي تحسين النسل من خلال التربية النوعية وصولا إلى عرق أرقى. ومما سهل تنفيذ خططهم وجود التصنيف الطبقي للبيروقراطية إضافة للخطط المركزة للعقلانية الزائفة التي تغذت من مقولة التماسك «الإلزامي»، والحماسة. ففي مذهب الديكتاتورية تصبح الحقائق أصناما معبودة، فتُنفى وتطمس الوقائع «الكريهة» التي لا تعترف بمسيرةالتقدم والبناء.

وعلى الرغم من التشابه الواضح بين الديكتاتوريات الثلاث، فقد كانت إيديولوجياتهم مختلفة. كان كتاب هتلر (كفاحي) الينبوع الذي استمدت منه النازية برامجها السياسية. وقد طالب هتلر في هذا الكتاب بضرورة توفر النقاء العرقي كشرط سابق لتطور الشعوب الألمانية. وأول طبعة لهذا الكتاب صدرت عام (١٩٢٦)، أي قبل أن يصبح هتلر قوة سياسية خطيرة بفترة طويلة.

وعلى الرغم من أن الكتاب قد عدِّل فيما بعد، فقد كان بداية واضحة لعقيدة الدولة العسكرية والعنصرية والشمولية. فالقومية عند هتلر ترتكز على رابطة الدم ولا تعتمد على رابطة اللغة المشتركة. وقد اعتمدت أوهام الآريين والتوتونيين والنورديين في النظرية النازية على الرغبة في تأسيس ثقافة ألمانية متفوقة "Kuttur" التي تناسب الشعب المختار. وكانت بداية سياسة التطهير العرقي عندما آمن اليهود بعقيدة «الشعب المختار» التي بلغت ذروتها في «الهولوكوست» الإبادة الجماعية بالحرق. وقد اعتبر اليهود أعداء نجسين منافين لكل القيم الإيجابية التي تجسدت في العرق الآري.

أما بالنسبة لستالين فقد تشكلت إيديولوجيته بعد أن امتلك القوة وأصبح جزءا من البرنامج العام لإعادة صياغة التاريخ إثر صدور قرار اللجنة المركزية للحزب الشيوعي السوفياتي في أيار (١٩٣٤) والذي نص على «تعليم التاريخ المدني في مدارس الاتحاد السوفياتي».

وارتبط هذا الأمر بمسألة الشرعية

السياسية، وسمو منزلة ستالين السياسية كوريث شرعي ومنتخب للينين. كما أدى اعتبار تروتسكي وبوخارين أعداء واستبعادهم، إلى إعطاء ستالين التفويض لينطلق بسرعة في بناء الصناعة الثقيلة وإرساء دعائم التنظيم التعاوني في الزراعة من خلال خططه الخمسية. وظهر كتاب دروس قصيرة في تاريخ الحزب الشيوعي السوفياتي (البلشفي) عام (١٩٣٨) بعد قيام حملة التطهير الواسعة التي شنها ستالين داخل الحزب، ووضع خط الحزب في سياق تطور تاريخي. ومما ساعد على ذلك ازدياد أعداد المؤلهين لشخصية ستالين والقراءة الاجبارية لكل ما ينتجه «رسامو» الأحداث التاريخية.

لقد كانت تلك الترجمة للأحداث أكذوبة كبيرة، لكنها نسجت حكاية متكاملة لا تشوبها شائبة لتدعم صورة ستالين التي كانت تظهر بانتظام في الفكر الدعائي والفن منذ بداية العقد الرابع. إن ملصق الخطة الخمسية لـ غوستاف خلوسيس Gustav Klucic بعنوان تحت راية لينين لبناء الاشتراكية يظهر وجه لينين كقناع يبرز وجه ستالين من وراءه. وهو يعد من الأكاذيب الكبرى التي أعلنت أن ستالين هو وريث لينين المنتخب.

لم تكن الإيديولوجية الماركسية ـ اللينينية ـ الستالينية التي غذت الاتحاد السوفياتي عنصرية على الرغم من وجود بعض التمييز العنصري. وبالنتيجة فقد كانت روحها عالمية وليست قومية فاستطاعت أن توحد عروقا وأجناسا مختلفة. وأهم من ذلك، الحقيقة بأن المساحة الجغرافية للاتحاد السوفياتي امتدت من المحيط الباسفيكي إلى بحر البلطيق.

أما الفاشية، مثلها مثل النازية، ارتكزت على إيديولوجيا قومية فجذبت إلى جانبها عددا كبيرا من المناصرين فترة من الزمن. وقد قام الوعي الاجتماعي بدمج القومية والاشتراكية وصياغتهما في خضم التغيرات الاجتماعية التي أعقبت الحرب العالمية الأولى. وتأكدت مصداقية هذا الطرح باستخدام رمز «الصور» ـ وهي عبارة عن شارة للمشرعين الرومان القدامى المنتخبين من الشعب. وأصبح رأس الفأس البارز من خلال أغصان شجرة الدردار أو قضبان خشب البتولا المربوطة بشريط أحمر رمزا لقوة الوحدة ولإظهار بطش الدولة التي تصل في أحكامها إلى حد الإعدام.

لقد ساعدت الجماعات الفاشية من أصحاب القمصان السوداء موسوليني في قمع المعارضة. ولأنه لم يكن هناك انسجام إيديولوجي خارج نقابات السلطة، فقد أدى ذلك إلى نشوء عدة تيارات مختلفة ومتصارعة، أثر موسوليني فيها بوسائله الدنيئة. فخلال العشرينيات من هذا القرن كان موسوليني ناقدا للعنصرية النازية. لكن جناحا مهما في حزبه لم يشاطره الرأي. وفي نهاية المطاف، وتحت التأثير الألماني، اعتمدت العنصرية سياسة للحزب في عام (١٩٣٨).

لم يظهر أي ملخص رسمي عن العقيدة الفاشية حتى عام (١٩٣٢) عندما نشر موسوليني كتابه مذهب الفاشية Doctrina del Fascismo. وهو نموذج لاستخلاص الإيديولوجيا من خلال مبدأ النفعية.

«برنامجنا بسيط. نريد أن نحكم إيطاليا. هم يسألوننا عن برامج وأعتقد أن هناك الكثير منها موجود سابقا. ليس هناك من برامج تستطيع إنقاذ ايطاليا

سوى رجال وإرادة وقوة».

وما يشبه هذا القول هو تحفة معرض الثورة الفاشية -Mostra della Rivoluzione Fascista الذي افتتح في روما في السنة التالية للاحتفال بالذكرى السنوية العاشرة لاستلام الحزب السلطة. وقد استخدمت تقنيات حديثة جدا ومدهشة في المعرض، ودعي الرسامون والنحاتون من كافة الاتجاهات الفنية ليشاركوا في تصميمه.

إن الفن التشكيلي والنحت اللذين سادا في فترة حكم الديكتاتوريات الثلاث تتشابه في أمور وتختلف في أمور أخرى. ولم يكن ذلك مقبولا لعدة أسباب معقدة. فخلال الحرب الباردة اتجه النقاد والمؤرخون في الغرب لتأكيد انسجامهم، بينما رغب ايديولوجيو الكتلة الشرقية في إبعاد نتاجات الواقعية الاشتراكية عن أي أثر للفاشية في أعمالهم الفنية. أما الآن فلم يعد هناك داع للالتزام بالتكتلات.

اعتقدت الديكتاتوريات أن هناك خطا ثابتا يربط بين الفن والوسط السياسي الذي نشأ فيه، ولهذا الاعتقاد مخاطر. لكن هذا لا يعني الادعاء أنه لا توجد علاقة حميمة بين الفن والسياسة. فعندما يشتبه بالاستقلال الشخصي لفنان، في ظل الديكتاتورية، يبقى نتاجه فقط هو الذي يوضح طبيعة تلك الشبهة. وغالبا ما يناقش من وجهة نظر اخلاقية توحي أن كل النتاجات الفنية التي لا تعبر عن معارضة صريحة للنظام هي سيئة تلقائيا. ويبقى الفنانون من هذه النوعية ظاهرة نادرة في أي فترة تاريخية، وتقييم أعمالهم يجب أن لا يستند على تساؤلات حول طبيعة السلطة السياسية.

هذا يقودنا إلى موضوع الجدل الواسع الدائر حول العلاقة المضطربة بين علم الأخلاق "Ethics" وعلم الجمال "aesthetics" وقد أكد عدد قليل من أصحاب الشأن أن الفن «الجيد» يصفه أناس نزيهون. لكن تغلبت النظرة، التي كانت شائعة أثناء الحرب الباردة، القائلة أن النظام السياسي الفاسد ينتج فنا رديئا. ففي ألمانيا وإيطاليا استمر مفهوم رسمي لعلم الجمال خلال الأربعينيات من هذا القرن اعتمد على الظن السابق لكن في زي مختلف. أما في الاتحاد السوفياتي فقد رفض علم الجمال بأكمله واعتبر نافلة بورجوازية، وبالتدريج استبدل بوضع المعايير النظرية للواقعية الاشتراكية.

إذا كان فن الرسم والنحت اللذان تعهدتهما هذه الدول خلال السنوات السابقة، وبالرغم من طموحها الكبير لإنتاج فني غزير، قد أنتجا عددا قليلا من الأعمال الفنية الثمينة بتأثير الإيديولوجيا التي دعمتهما. لكن كان هناك العديد من الاتجاهات الفنية المختلفة المبعثرة هنا وهناك في بداية العقد الرابع. واتسم بعضها بالسرية على الرغم من وجود مناصرين للدولة وآخرين اضطهدتهم الدولة. وقد وجد بعض الفنانين الواقعيين في كل من الاتحاد السوفياتي وإيطاليا الذين لا يتعاطفون مع الأفكار العدائية لثقافة الحزب الحاكم، ومع ذلك فقد كافأتهم السلطات بمنحهم مناصب في الدولة لأنها رأت أن أعمالهم تناسب مفاهيمها.

اكتشف فنانون آخرون، من المؤيدين للدولة أو من المعارضين، أن أعمال روادهم الفنية قد أصبحت الآن منحطة ووجدوا أنفسهم موسومين بها. أما في إيطاليا فقد كان الوضع مختلفا مرة أخرى. اتبع الفنانون أساليب متنوعة في تصوير المرحلة ولم تقم السلطة بقمع أي منها.

أخذت الإيديولوجيا تندمج تدريجيا في شخص القائد عندما أخضعت الثقافة النظرية لمقتضيات الحزب الحاكم في الدول الثلاث. وبالانتقال من الواقعية النظرية إلى الواقعية الشخصية نجد أن علم الجمال قد توحد مع متطلبات ذوق القائد. وقام جهاز الحزب بتبرير إيديولوجي، حقيقي واسترجاعي.

وقد مال الفن الرسمي نحو المحافظة وادعاء العظمة والهرجة، وما يؤكد هذا القول اللوحات التي أعجب بها كل من هتلر وستالين وموسوليني. وتكونت هذه النزعة من خلال الفوضى المنسقة والمكشوفة والتي تم بها تحديد هوية النظام وهزيمة الفن المعماري للدولة. ومن بين الفنانين الذين اعتبروا كهنوتا للنازية كان هناك أصحاب ذوق رفيع من أمثال هيرمن غورينغ Hermann Goer-ing وجوزيف غوبلز Joseph Goeb-bels.

على الرغم من أنهم غيروا آراءهم وحجبوها ليعكسوا إيديولوجيا الحزب الموضوعة. كان الذوق الفطري لهتلر يميل باتجاه المجازية والأصناف الأدبية الهابطة "Kitsch" والقصصية والعاطفية. وأثبت ذلك عندما اختار اللوحة الزيتية للعري ذات الألواح الثلاثة "the Four elements" لـ أدولف زيغلر Adolf Ziegler لتوضع بفخر في حجرة الجلوس في شقته بميونخ.

وعندما ناقش هتلر هذه المسائل أعرب عن اشمئزازه من مصطلع «الفن الحديث» وربطه بالانحطاط، واستبدله بفكرة «الفن الألماني» الذي يعكس القيم الخالدة.

«إلى أن تأتي الاشتراكية القومية إلى السلطة، هناك في ألمانيا ما يسمى «بالفن الحديث». وبصريح العبارة هناك ما هو جديد في كل سنة. الاشتراكية القومية الألمانية تعني أن يبعث الفن الألماني مرة ثانية، مثله مثل القيم الخلاقة للشعب، بل يجب وسوف يكون فنا خالدا. استغنى الفن عن تلك القيم الخالدة لشعبنا فلن نتمكن من استرجاع قيمنا اليوم».

وقد عين أودولف زيغلر بروفسورا في أكاديمية الفنون في ميونيخ عام (١٩٣٣) عندما استلمت النازية السلطة.

وفي كانون الأول من عام (١٩٣٦) أصبح مسؤولا عن لجنة مصادرة الأعمال الفنية ذات المذهب الحداثي. وكان أيضا مدير اللجنة المنظمة لمعرض الفن المنحط سيء السمعة عام (١٩٣٧) حيث عرضت فيه الأعمال «الكريهة» لمدارس الحداثة الفنية كي تنال السخرية الرسمية والشعبية.

كان موسوليني وستالين مختلفين عن هتلر في أنهما لم ينعما بثمار توجيههما الأولي للفن الراقي وأظهرا قليلا من الاهتمام به، على الرغم من أن الاثنين ظلا متوجسين من قوة الأدب. وأعرب هتلر أثناء زيارته إلى فلورنسا عام (١٩٣٨) عن صدمته من لامبالاة موسوليني حيال الأعمال العظيمة المعروضة في صالة عرض أوفيزي Uffizi Gallery، وقصر بتي Pitti Palace. ومن المعروف أن ستالين زار معرضين للفن فقط. الأول كان معرض رابطة فناني الثورة الروسية AKHRR عام (١٩٢٨) احتفالا بالذكرى السنوية العاشرة لتأسيس الجيش الأحمر. وكانت لوحته المفضلة هي اللوحة القومية لـ إيليا ريبين Ilya Repin وتمثل «القوزاقي Zap-orozhe يكتب ردا إلى السلطان العثماني» عام (١٨٩١). وقد اعتبرت نقطة فاصلة تاريخ الفرسان الحربيين لأوكرانيا الجنوبية، الذين كانوا مندمجين في

الامبراطورية الروسية زمن القيصر.

ومن جهة أخرى، لم تثق الديكتاتوريات الثلاث بالاستقلال الغامض للفنون الراقية التي لم يكونوا قادرين على فهمها، بالرغم من امتلاكهم للامكانيات التي وفرها فن النحت لبناء مستقبل جديد مزدهر.

أما الرسم والنحت الرسميان فقد كانا إما موظفين في مجال التشويه التاريخي حيث الخيال والأسلوب لا يمكنهما أن يتزامنا أبدا، أو كانا ضمن جوقة الدعاية ليصبحا فواصل أيقونية دنيوية ضخمة حيث تم استبدال صور القديسين والرسل بصورة منحوتة لديانة الحزب الجديد.

في هذه التركيبة أصبح الدم والتراب والحديد أساس الأمة، والعائلة والموقد والبيت تؤمن الملجأ والملاذ لمواطنيه، وتقوم الزراعة والصناعة بتأمين حاجات المواطنين المعيشية. ويشكل العمل والرياضة والثقافة أساس بناء الرجل الجديد، النظيف، الذي يتغذى جيدا، ويناضل مع شريكه ورفيقه وأمه من أجل بناء المستقبل. فالنصر هو العقيدة المقدسة عند الفلاح والعامل والمحارب. ومن هذه التعويذة بزغت الروح التي اشتقت منها القوة المتمثلة بالحضور المقدس للقائد نفسه.

ومن ناحية ثانية، برز القائد من خلال الرسم والتصوير والسينما يقظا حاملا سمات الأبوة وشديد الانتقام. وقد ظهرت تلك الصفات في عدة أشكال، محافظة على القوة الكامنة فيها والتي تمنحها صبغة كهنوتية. واختلفت عملية الأيقنة من بلد إلى آخر، لكنها ظلت تحافظ على المهمة نفسها: كل الآمال والمخاوف مجسدة في هذا الرجل. وفي إحدى الصور الخاصة لمحارب أو قائد تجسد العصر هي لـ هوبرت لانزنيغر Hubert Lan Zinger عام (١٩٣٤) بعنوان حامي الفن الألماني يظهر فيها هتلر كفارس من فرسان القرون الوسطى يمتطي صهوة حصان عارضا شارة الصليب الأحمر المعقوف الحمراء على ساعده. وفي أعمال هينريخ نير Heinrich Knir عام (١٩٣٧) يظهر هتلر بزي عسكري أكثر تقليدية، آخذا وضعية ارستقراطية في مقاطعته على طراز اللوحات الانكليزية في القرن الثامن عشر.

كما أن لوحات موسوليني سخرت التاريخ بنفس الطريقة. فالتمثال النصفي من الرخام الأبيض لـ أودلف وايلد Adolfo Wildt يجعل الدوق IL Duce قيصرا جديدا لإيطاليا.

وقد رسم ألبرت ستولز Albert Stolz رسام تيروليز الجنوبية، متأثرا بليزنغر، لوحته الجانبية الرائعة لموسوليني كقائد مرتزقة في عصر النهضة Condottiero Romano عام (١٩٣٨). وظهر موسوليني أيضا في لوحة جيراردو دوتوري Gerardo Dottori عام (١٩٣٣)، التي كانت تمثل الاتجاه المستقبلي في الرسم، كنموذج لمحارب من عصر النهضة مجهز بخوذة فولاذية وبزة عسكرية تلائم المعارك الحديثة.

أما صورة ستالين ـ القائد العام ـ فقد أصبحت طاغية على الأدب السوفياتي والفكر الدعائي عند نهاية العقد الرابع. فعلى الرغم من المبالغة في حجوم اللوحات الفوتوغرافية القماشية، المناسبة للمسيرات في الشوارع، فقد نزع ليبدو فيها محببا وأكثر انسانية. ويصغر حجمه أحيانا كما في لوحة غريغوري شيجال Grigori Shegal عام (١٩٣٧)

تحت اسم(القائد ــ المعلم ــ الصديق) بجانب تمثال لينين، الذي يدعي كاذبا أنه يشتق شرعيته السياسية منه. وفي إحدى اللوحات التي ربما تعود لعام (١٩٤٠)، عندما ازداد التوتر الدولي، يبدو ستالين فيها محاربا عصريا وحاميا للتاريخ، أما الرسام غافريل غوريلوف Gaveril Gorelov الذي تخصص في رسم لوحات لمشهورين ومغمورين بغية عرضها مقابل التماثيل المعروضة في صالة عرض تريتياكو Gallery Tretiako، ويبدو ستالين، من خلال لوحته، في زيه العسكري وقد وضعت اللوحة مقابل اللوحة التفصيلية الرائعة لـ فيكتور فاسنتسوف Viktor Vasnetsov وفيها يظهر المحاربون المدافعون عن روسيا القديمة.

لقد أعادت الديكتاتوريات الثلاث كتابة تاريخها الوطني كي تصوغ الماضي وفق متطلباتها الآنية. وقد حلل صانع الأفلام الأوكراني دوزنكو Douzhenko عام (١٩٤٠) بصراحة وشجاعة وسخرية الطريقة التي تحبذ بها الأفلام التاريخية لخدمة الدولة الشمولية.

«هناك رغبة في الأفلام التي تتحدث عن بيتر العظيم والسكندر نيفسكي ومنين وبوشارسكي في تجنيد التاريخ واستحضاره للعصر، ويصل إلى حد وضع أمل على لسان أبطاله مأخوذة من الخطب السائدة لقادتنا. ونتيجة ذلك تعيين الكسندر نيفسكي سكرتيرا للجنة المنطقية للحزب الشيوعي السوفياتي في مدينة بسكوف».

إن دكتاتوريات العقد الرابع من هذا القرن كانوا آلهة العصر. ولو نظرنا بنفس الوقت إلى الماضي والمستقبل لوجدنا أنهم قادرين على تغذية خيال شعوبهم بأنهم يتجاوزون عصرهم. وقد تنكروا لمذهب الحداثة في الفن والثقافة. ويكمن سبب ذلك في الالتباس الحاصل في علم دلالات الألفاظ بين كلمتي «العصر» Modern و«عصري» modernist بمعنى «حداثة». ومع أنهم كرهوا «مذهب الحداثة» mod-ernism فقد كانوا أبناء العصر. وكانوا مستعدين لتحديد الماضي، ومع ذلك، وكما أشار دوفزنكو، لم يخزهم ضميرهم عندما يعيدون استحضار الماضي ويعيدون تشكيل ثقافته ليناسب مصالحهم في الوقت الحاضر.

إن الفكرة القائلة بإمكانية تحول الضمير الذاتي والوعي الفردي للفنان إلى خلاص عام تتعارض بحدة مع النظرة المشتركة للثقافة. وقد بني معظم الفن الحديث على أساس جمالي رغم إنكار ستالين وهتلر لذلك الأمر بقوة. وكان هناك نزعات داخل الحزب الفاشستي الإيطالي تدعو للقمع، لكن موسوليني رفض إطلاق أيديهم.

وقد تبلورت الأفكار الداعية للاستقلالية في التعبير الفني عند نهاية القرن الثامن عشر من خلال كتاب ايمانويل كانت Immanuel Kant النقاد. وهذا ما أظهر فكرة علم الجمال الذاتي لكن الفيري الذي وصف برمزية وبدهية ما وصفه كانت بالضمير الاخلاقي العام المطلق.

كان الفن هو الغاية بحد ذاته. وإذا ما حدث أن عبر من خلال ممارسته عن بعض أوجه الواقع فهذا عائد للإبداع المتعالي الذي أصبح شعار الحريات الاجتماعية والشخصية. وتأثرت أفكار «كانت» باختمار الأفكار التي سادت أوربا خلال القرن السابع عشر حول طبيعة القانون وعلم الأخلاق والمجتمع.

وقـد أشـــار جـان جــاك روســو Jean Jacques Rousseau في مقالته نقاشات في العلـــوم والآداب، إلى أن العلوم والفنون والآداب وبغض النظـر عن تقديمهـا قيما عـالمية، كـانت ولسنـوات عديـدة عامـلا مشجعا للعبودية والفساد.

«غـالبا مـا ينظر الأمـراء بعين الرضـا لانتشـار التـذوق الفني بين رعـايـاهم... بالإضــافة لتشجيع تلك التفاهة الـروحية الملائمة جدا للعبودية. وهم يعرفون تماما أن مـا يخلقه النـاس لأنفسـهم عبـارة عن قيود تقيدهم.

إن العلـوم والآداب والفنـون... عبـارة عن أكـــاليل مــن شقـــائق النعمان تحيط بقيـود حـديـديــة تقيـدهم وتخنق فيهم شعـور الحريــة الأصلي الــذي من أجلـه ولدوا. وهذا ما يجعلهم يحبون عبوديتهم ويحيلون ذلك لما يسمى بالتحضر».

من هـذه النقطة أصبحت فكـرة العالم المتحضر، المجـزأ، التخصصي سائدة أكثـر من فكـرة الوجـود المركـزي الرومــانسي للبدائي النبيـل. الإنسان الـذي لم يفسده انحـلال وكسل الاستبــداد. وقـد لخص روسـو أسبـاب هذا الانحـلال ببســاطـة قائلا:

«التفاوت الاجتماعي... كلما كان الناس متساوين، لن يكـون هناك غني ولا فقير. إن الثروة تقود بشكل حتمي إلى الـرفاهية والكسل. ترف يعزز رعاية الفن وكسل في العلوم».

ففي ظل الاستبداد يعكس الفن ويقوي القدرة الفاسدة للدولـة. ويؤكد روسـو أن البحث عن الحريـة والعدالـة الاجتماعية، كالترياق، يتطلب أن يســود حس أخلاقي لكل أوجـه الثقافـة الجديدة. وعنـد نهاية القرن، وضـع «كانت» نظـاما مثاليـا لمثل تلك القنـاعات التي فيهـا الاستقلاليـة في الفنون تمثل مذهبا أخلاقيا غير تخصصي، دنيوي، رمزي وصلب.

إن تنظيم «كـانت» للحقل الجمالي، رغم أنه مليء بصراع ضمني على مـا يبدو، بقي مهما لأنه وضع أسسا لفضاء رمزي عمل الفنانون من خلاله وتحركوا منه وقدموا، كما وصفوا، أشكالا أخرى من الواقع. وفي المجتمعـات الحديثة، أنجـزت البوهيميـة والرواد الأوائل الأعمال الـرمزية كثقـافة مضـــادة والتي بها تـأسيس علم الجمال كحقل أخلاقي.

ولقد تطور مفهوم الرواد بالتوازي مع الأدب الحديث. وأخـــذ هـــذا المصطلح في البادية من هنري دي سان سيمون Hen-ri de Saint-Simon في العقـد الثـالث من هذا القرن عنـدما أشار، بدلالـة عسكرية، إلى هؤلاء الثوار والفنانين الذين استطاعوا التنبـؤ بالمستقبل. وبـدت فكرة الـرواد في عـالم الديكتـاتوريـات الجديـدة الرائعـة وكأنها إمـا تذكير كـريه بـالماضي أو نقطة لإثارة الحماســة الجماعية من أجـل ثورة مضادة. لـذلك كانت هـذه إحدى المظـاهر الأولى للنظام القديم التي يجب أن تلغى.

اختلف ستـالين وهتلر مع مـاركس في أنهما اعتقدا بأن السيطرة على الثقافة هي مهمـــة بحجم أهميــة السيطـــرة على الاقتصاد.

واتفقـا مع ليني بأنـه على الثقـافـة في المجتمع الثـــوري أن تكـــون منهمكـــة في الحزب. لكن ثقـــافـــة الحزب لا تكـــون مــوجودة مسبقـا بل يجب أن تخُلق. أمـا موســوليني فكان أقل دفـاعية. لقـد شعر بأن الفكـــر «التصـــور» الـــرومـــاني - الإغـــريقي الكـــلاسيكي ليس فقط هـــو مصـــدر كل الفن الغـــربي لكنـه أيضـــا النمـــوذج الـــذي سيبنى عليــه دولتــه الشمـوليـة الجديدة. ومن جهـة أخـرى،

اعتقد هتلر وستالين بأن الصفاء الثقافي يجب أن يُفرض. أما موسوليني فقد اعتقد بأن الصفاء الثقافي موجود مسبقا وهو ضمني إلى حد كبير.

في عام (١٩٤٥) زحفت جيوش التحالف عبر أوروبا، لكن المعركة من أجل الفن احتاجت سنوات عديدة لتبدأ. وخلال فترة الديكتاتوريات اغتيل عدد كبير من الكتاب والفنانين الذين لا ينتمون إلى الحزب الحاكم، كما نفي آخرون أو أجبروا على الاختفاء. وقد تشكل فراغ رهيب نتيجة السبات في الشارع واللغة والفن. ومن مناظر الخراب لباريس وبرلين نستنتج بأنهما لم تعودا صرحا ثقافيا كبيرا كما قبل. إن النشاط والقوة إنسابتا عبر الأطلسي مع الكثير من الفنانين الذين ذهبوا للمنفى: إلى نيويورك حيث قارب جيل جديد من الفنانين الأمريكيين على تغيير مستوى وطموحات الرسم الحديث.

في أوربا انتعش الفن الحديث لكن بخطى متعثرة. وقد ضيقت الحرب الباردة فضاءه السياسي والاجتماعي وأصبح التفاؤل إما حمقا أو هلاكا. ففي إيطاليا تطور الانقسام بين الرسامين الواقعيين الشيوعيين أمثال غوتو -Guttuso وبين الفنانين التجريديين من أمثال لوسيو فونتانا Lucio Fontana الذي كان نصيرا قويا للفاشية خلال العقد الرابع من هذا القرن. لكن الآن عصر القوى العالمية وليس عصر الديكتاتوريات، الذي تتنافس فيه أمريكا والاتحاد السوفياتي للهيمنة على العالم. وقد عملت بشدة كل من إيطاليا وألمانيا الفيدرالية ضمن مجال النفوذ الأمريكي.

لا يمكن التفكير في القومية في فترة الامبراطوريات الشرقية والغربية، مما أدى إلى ظهور أشكال جديدة من الثقافة العالمية يجب أن تحتل مكانها. ولفترة أصبحت الواقعية الاشتراكية هي اللغة المشتركة للكتلة الشرقية. وفي الغرب طمحت دائما «الحداثة» أن تتحول إلى حركة عامة وعالمية في الاقتصاد والسياسة والثقافة، وبالتحديد فإن أمريكا هي التي أطلقت الشرارة الأولى فيها.

انقسمت ألمانيا إلى جزأين بين الاتحاد السوفياتي والغرب، وبدأت ببناء ثقافتين وتاريخين مختلفين لتبررا وصفهما. ففي ألمانيا الفيدرالية جرت نقاشات حيوية حول الميزات لتي يمكن أن يستفاد من خلالها في كل من التجريدية والواقعية. أما في جمهورية ألمانيا الديمقراطية فكان هناك استمرار على اتباع الخط السياسي لموسكو. ومع موت ستالين عام ١٩٥٣ تغير هذا الوضع نتيجة انطلاق جيل جديد من الفنانين الألمان الشرقيين بإيجاد شكل مهذب للواقعية الذي يلائم الجناح اليساري في تقاليد الفن الألماني والحداثة الأوربية.

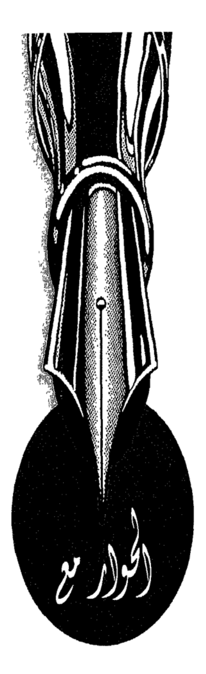
ديكتاتور واحد - ستالين - أحيا الحرب من خلال استمرار حملات التطهير في الاتحاد السوفياتي. وقد فرض باضطراد كل من أندريه زدانوف Andrei Zhdanov وجورجي مالنكوف Georgi Malenkov مفهوما ضيقا للأدب.

كانت المعارضة أمرا غير وارد. أما بعد وفاة ستالين فقد بدأ ينمو ببطء فن مستقل داخل النظام نفسه بعد أ ن تخلص من القائد المتعالي ولم يعد يغذي النظام بالرعب. بعد ذلك أتت البيرويستريكا وسقوط جدار برلين ليكونا الضربة القاضية. وعلى الرغم من أن دوغمائية الواقعية الاشتراكية حبذت

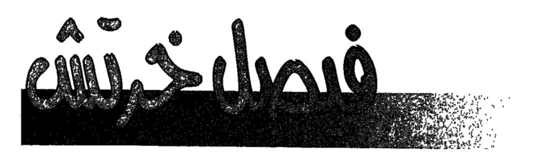
بعض الفنانين الموهوبين فإنها يمكن أن تفهم في الوقت الحاضر على أنها شبح وليست طريقة أو نموذجا خلاقا. إنه شبح بدأت تستيقظ منه روسيا متأخرة ببطء وألم.

***

David Elliott مدير متحف الفن الحديث في أوكسفورد
ومؤلف كتاب فن التصوير في روسيا ما بين عامي ١٨٤٠ ـ ١٩٤٠
(Thames and Hudson, 1992)




□ **الروائي فيصل خرتش** خالد خليفة



# أنا لا انتصر لأحد لأنني أكره الأدب الإيديولوجي

● حاوره: خالد خليفة

فيصل خرتش أحد القادمين بقوة إلى ساحة الرواية السورية وإلى المشهد الثقافي السوري، عبر مجموعته القصصية الأولى «الأخبار» التي صدرت عن وزارة الثقافة السورية عام ١٩٨٦ بدأ فيصل خرتش الإعلان عن نفسه ومع روايته الأولى «موجز تاريخ الباشا الصغير» التي صدرت عن دار رياض نجيب الريس - بيروت عام ١٩٩١.

بدأ يتقدم في صياغات جديدة للرواية السورية التي تشهد الآن موجة تجديد عبر الكثير من الأسماء الروائية الجديدة التي دفعت بأعمالها للطباعة وفتحت حوارا طويلا عن التنوع وتجدد طرق السرد.

فيصل خرتش أحد أهم الأسماء الروائية الجديدة بين أبناء جيله تتابعت إصداراته وعززت مكانته كروائي مجرب صاحب مشروع مختلف عمن سبقه من الروائيين السوريين.

**○ من الملاحظ أن الوثيقة كمصدر للمعلومات تلعب دورا كبيرا في رواياتك «أوراق الليل والياسمين»، و «تراب الغرباء» متى تتداخل الوثيقة مع الفعل الروائي من حيث هو فعل تخييلي ومن أهم أسسه التخييل ومتى تنفصل الوثيقة لتصبح فعلا ناهضا في الفضاء الروائي ومحافظة على أمانتها، ما هي الحدود بين الوثيقة كحدث مضى وجرى تاريخه وبين العمل الروائي.**

ـ تتداخل الوثيقة مع الفعل الروائي عندما تصبح جزءا منه أو بشكل آخر عندما تقول الوثيقة ذاتها إلى الفعل الروائي وتندمج فيه .... الوثيقة مادة على الورق يأخذها الكاتب فيكسوها لحما ودما وينفخ فيها الروح لتتحرك أمامه وتدخل جسم عمله ويصعب التمييز بينهما. تدخل في مسار الحدث الرئيسي وتساهم في تطوره ونمو شخصياته، إنها مادة غنية للرواية بشرط أن يعرف الروائي كيف يستغلها ويعرف متى وكيف يدمجها في حدثه الراهن لتساهم في البناء الهيكلي لروايته.

الوثيقة كتاب تاريخ مغلق يدخل الروائي إليه منتزعا حدثا منه جرى وانتهى، يقرع حول هذا الحدث الطبول فيجمع الناس ويجعلهم يغلقون حوانيتهم ويلتفون حول قارىء الوثيقة، يبدون ملاحظاتهم ويقبلون أيديهم، يذهبون إلى الصلاة في المسجد، المؤذن يرفع صوته بأذان الظهر، الأولاد يلعبون، اثنان من الرجال يتنافسون في أمر ما جرى، يغتم أحدهما لأن الأمر يصيبه، يعود إلى زوجته، تسأله عن سبب ذلك، يضربها أو يخبرها بسبب تعاسته، كل ذلك بسبب الوثيقة التي تحولت من أوراق التاريخ الصفراء إلى حياة مليئة بالحركة.

**○ عبدالرحمن الكواكبي كمفكر تنويري كبير أنجبته حلب وكرجل صاحب مشروع معاد للاستبداد في كل العصور احتل اهتماما كبيرا في أدبك لدرجة أنك أفردت له عملا خاصا به ورافقته في مشوار حياته وكما لاحظت كنت أمينا لهذه التفاصيل المعروفة عن حياته بالإضافة إلى أنك كثيرا ما استشهدت بوثائق حقيقية، مع عدم اعتراضي على هذا الاستخدام إلا أنني أرى هذه الرواية خرجت عن كونها عملا روائيا ولتقترح لها تسمية إعادة كتابة سيرة هذا الرجل، ما رأيك؟**

ـ هذا برأيك، أنا أرى أنها من أفضل الروايات التي كتبت واستنجدت بالتاريخ لتلبية ثوب الحكاية، المشكلة ليست في الرواية، المشكلة في شخصية الكواكبي بالذات، خذ على سبيل المثال الشخصيات الأخرى تجدها شخصيات روائية ضمن حدث عام يربطها ويشدها مع بعض لتكوّن الفضاء الروائي، شخصية الكواكبي إشكالية والتعامل معه يجب أن يكون بحذر وهذا ما فعلته فلا يمكن اللعب بهذه الشخصية لأنها مرسومة مسبقا ومحددة بأطر عامة، حتى في أدق تفاصيلها، واللعب مع مثل هذه الشخصية مغامرة لها عواقب أعتقد أنها ستكون غير سليمة لذلك نجد ما يتعلق بشخصية الكواكبي في الرواية التي توجد فيها هذه الشخصية.

**○ الملاحظ أن القسوة تصنع أغلب شخوص رواياتك، حياتهم قاسية علاقاتهم مع بعض وأيضا في الكثير من الأحيان هذا التهكم الذي يمثل مساحة كبيرة من حضور شخصياتك ويجعلهم يتحركون ضمن فضاءات معينة سلفا ألا يؤثر هذا على رحابة**

العمل الروائي وآفاق تخييله؟

ـــ القسوة موجودة بشرطها، وأنا روائي، قارئ لعلم نفس البشر أدخل إلى عقولهم لأعرف كيف يمكن تحريكهم، أنا أحرك شخوصا في دائرة القسوة عندما يتطلب الأمر ذلك وأجعلهم يرقون إلى درجة البكاء في المواقف العاطفية، وبحكم تربيتي والمنطقة التي عشت فيها والأحداث التي شهدتها، النساء الذين يحيطون بي كل ذلك يدخل في دائرة القسوة، عندما كنت صغيرا ضربني أحد الأولاد جئت أبكي إلى البيت رآني والدي فأعطاني سكينا طلب مني أن لا أعود قبل أن أضرب الصبي، وفعلا، فتشت عن الصبي ولم أشاهده، لو شاهدته لضربته بالسكين، عدت ونمت أمام باب الدار حتى صلاة العشاء لأنني لم أجرؤ على الدخول إلى البيت، لو أنني أعيش في السويد لكنت كتبت لك روايات رقيقة فيها غيوم وردية تزخ العطر على النساء الجميلات اللواتي ينعشن المساء بأغطيتهن الرقيقة والملونة في هذا المجال لا أحب أن أنبش سيرة القسوة والعنف في حياتي ـــ حياتنا لأن ذلك سيقودنا إلى السخرية السوداء التي تغلف أعمالي وهي غالبا ما تكون من الراوي أو إحدى الشخصيات لأنني أعرف كيف أوظفها ولو لم تكن كذلك لأثقلت فعلا على العمل وقيدت رحابته وآفاق تخييله كما تقول، أنا أريد أن أسألك هل أحسست بذلك، لنقل إنها طريقة جديدة في الكتابة، خاصة بي وأتمنى أن أتميز بذلك وسأحاول في المستقبل أن أتابع هذا الخط الروائي.

**○ حلب.... مكان جغرافي وروائي متواجد دوما في رواياتك وبشكل مغاير لما تناوله الروائيون الحلبيون الآخرون، كيف ترسم حدود هذه المدينة؟**

ـ الروائيون الآخرون الذين تناولوا المدن دخلوها وهم يمسكون كاميرات لتصوير الأماكن الأثرية والسياحية.

كان بيتنا على طرف من المدينة بيننا وبين البيت القديم (حنفية) ماء أجلس فوقها وأصبّ للنساء منها، ثم أتجول في المدينة حافيا فأذهب إلى أضرحة الأولياء، وأبيع في الأسواق، أضرب وأضرب، أسرق وأسرق أرافق كل نماذج البشر ثم أهرب منهم كالشيطان الرجيم، لقد حفرت على كل حجر في هذه المدينة قصة حصلت معي وكنت بطلا لها.

أغلب الروائيين الذين كتبوا عن حلب لم يعيشوا نسيجها، إنهم جبناء حتى في الفعل التخييلي، لم يسهر أحدهم بعد التاسعة ليلا لأنه يخاف أن يعاشر جزءا من هذه المدينة، جزء من ليلها ونهارها، من مثقفيها ولصوصها، من عشاقها ومن كل شيء فيها، إنني أفتح الصباح مع الفجر لأنزلق إلى حياة البشر وأغلق الليل على حياتهم مع أولى ضربات الشمس، وحدود هذه المدينة مرسومة بجغرافيا البشرية التي نحن نسميها.

**○ في رواياتك تنويع على المكان، من المكان الأول الذي تزدهر به ذاكرة الطفولة الأولى والذي يتبدى في رواية «موجز الباشا» و «دخان الزيتون» ويمثل هامش المدينة، الأناس الهامشيون مكانا رئيسيا في رواياتك، هل هذا انتصار للإنسان الصغير أم محاولة لكشف الأعماق المخيفة لتفاصيل حياة بشر عاشوا بكل غناهم على هامش المدينة واقتراب من قاع هذه المدينة؟**

هذا يتحدد بزاوية العين، أنا اقتنع بذاكرة بصرية تستطيع أن تعيد المشاهد كما كانت ويمكن إعادة الأحداث في مخيلتي كشريط سينمائي وأعتقد أن

المكان سيأخذ خيرا واسعا بناء على هذه المنطقة، لذلك تجدني أمسك ذكريات المدينة وأطوف بها على الورق لأرفع غبار الكتب الصفراء ولأدخل في نسيج الحياة الحي.

أما بسطاء الناس منهم أبناء عشيرتي الأقربون، لم أولد في قصر ولست ابن أحد الأغنياء، كنت واحدا من ثمانية عشر نفرا يجتمعون على العشاء انسللت من بينهم لأتعلم وأكتب وأسجل تاريخ هؤلاء البشر الذين أنتمي إليهم الذين لم يتعرف إليهم أحد بعد.

أحب البسطاء لأنني أعرف كيف هي طريقة تفكيرهم وأنا لا انتصر لأحد لأنني أكره الأدب الأيديولوجي وأمقت الأبطال الايجابيين، نسيج معين تعرضت إليه في عمل أو أكثر ولأنني لازلت أسجل مرحلة الطفولة، فأنا مضطر إلى هذه النماذج، سأتخلى عن هؤلاء مستقبلا عندما أكتب عن نفسي والشرعية التي أمثلها الآن.

**○ للأرمن كشعب وقضية حضور خاص في أدبك لدرجة أنك أفردت رواية كاملة لهم «أوراق الليل ....» هل ترى أن إعادة كتابة تاريخ الشعوب روائيا عمل مجدي فنيا؟**

ـ حلب ـ مفتاح آسيا وكل الشعوب الهاربة والضالة والخائفة والمتاجرة وجدت لها حيا في هذه المدينة وسكنته.

اشترى والدي بيتا من أحد الأرمن وفيه ولدت وعشت وأحببت وقضيت فيه معظم أيام حياتي، جيراننا كانوا من الأرمن، كثير من الذين نتعامل معهم من الأرمن، إنهم جزء من حياة هذه المدينة وجزء مكمل لثقافتها، وتمتاز هذه المدينة بتعددية أقوامها، شعوب وأمم وديانات تسكن هذه المدينة وكلهم يعيشون بشكل متآلف، لا تحركهم عصبيات ولا تثيرهم نعرات، هذه هي حلب منذ أقدم العصور، إنها مفتوحة للجميع فلماذا لا نسجل تاريخ هؤلاء البشر الذين يتغلغلون في شرايين المدينة ... والأرمن شعب ذاق الولايات ظلما وإرهاقا.

قرأت في تاريخ هذا الشعب وما حاق به من ويلات فكتبت «أوراق الليل والياسمين»، وهي رواية تعالج مأساة هذا الشعب بهدوء لا يخلو من القسوة، لعليّ أكون مساهما في رفع قليل من الظلم عنه ومؤرخا حياديا لا أكثر.

## بطاقة:

فيصل خرتش ـ حلب ١٩٥٢.

الأعمال المنشورة: الأخبار ـ مجموعة قصصية، وزارة الثقافة ـ دمشق ١٩٨٦.

ـ موجز تاريخ الباشا الصغير: رواية ـ دار الريّس ـ لندن، ١٩٩١.

ـ مقهى المجانين: رواية ـ دار المسار ـ بيروت، ١٩٩٥.

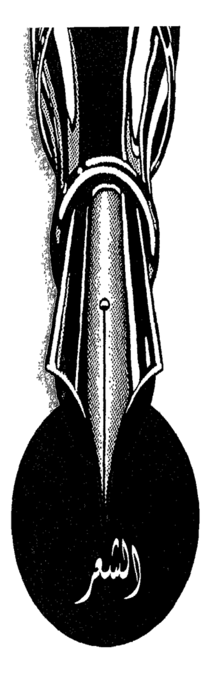
ـ أوراق الليل والياسمين: رواية ـ دار النافذة ـ دمش ١٩٩٤.

ـ خان الزيتون: رواية ـ دار الصداقة ـ حلب ـ ١٩٩٥.

ـ تراب الغرباء: رواية ـ وزارة الثقافة ـ دمشق، ١٩٩٥. وقد أعدت كفيلم سينمائي للمؤسسة العامة للسينما، وحصلت على جائزة نجيب محفوظ للرواية لهذا العام في القاهرة.

ـ حمام النسوان: دار المسار ـ بيروت، ١٩٩٦.

ـ فاز بجائزة (أخبار الأدب) للقصة القصيرة ١٩٩٦.


الشعر

# آلان بوسكه

## قصائد مختارة

● ترجمة وتقديم: غسّان كجوّ

**مقدمة:**

لعل أكثر القضايا إثارة للجدل في نَسب المبدعين، وبخاصة الشعراء منهم، هي قضية المعيارية. فثمة قائل بمعيارية الأصل. وثمة قائل بمعيارية لغة المبدع التي ترجح هويته كمبدع لا ككائن اجتماعي. وثمة من يعتد بالفكر الذي يتبناه، أيّا كانت اللغة التي تنفح روح الفكر جسداً. وثمة قائلون ببعض هذا أو بكلّه مجتمعاً.

وعلى هذا الرأي، أو ذاك، يغدو جورج شحادة لبنانيا أو مصريا أو فرنسيا. ويصير وليم سارويان أمريكيا أو أرمنيا، وعادل قره شولي سوريا أو ألمانيا. ويغدو السجال ممكنا، لمن شاء، في تحدي هوية الشاعر آلان بوسكه: أفرنسيّ هو أم روسيّ أم بلجيكي؟ غير أن الشاعر يبقى صورة ما هو عليه، كتابا مفتوحا ينطوي على حلم أشبه بالنار تحرق وتكوي بلظاها، وتبعث الدفء في جليد العالم، وتنير الظلمة الكامنة في روح البشرية. وإلاّ، فأي معنى يبقى للشعر في غياب أقانيمه المقدّسة منذ صرخة جلجامش حتى اليوم؟.

آلان بوسكه: واسمه الحقيقي آناتولي بيسك. ولد في أوديسا عام ١٩١٩. شاعر وروائي وكاتب سيرة مبدع. تعتبر أشعاره صروحا حقيقية للشعر، تنتظم في سلسلة في أناشيد متعددة الأصوات، يشكل كل نص فيها علامة صوتية مميزة. تتصف قصائده ـ وخصوصا الحديثة منها ـ ببنائية تبتعد عن عفوية الشعر وتدفقه، وتفيض بشلال من الشعور المرهف، والإدراك العميق لوحدة الوجود وترابط بنياته، ومظاهر تبديه في الوعي البشري، وتمحور قيمته حول الإنسان ـ الموجود الأعلى ـ الذي تكتسب كل الموجودات قيمتها منه. من هنا تأتي أهمية تجسيده لمفهوم «الشعرية الحديثة» من خلال قصائده التي يغدو عبرها الهّم السياسي، هما إنسانيا ـ كونيا لاهما اجتماعيا فحسب. وإذا كانت بعض دواوينه الشعرية تندرج تحت لواء السوريالية التي خفق لها قلبه في مطلع شبابه، كصرخة احتجاج ضد عالم مليء بالقسوة والتمزّق، فإنه بديوانه الأول عاصر ذروة انصراف روّادها وأعلاميها (في الشعر الفرنسي) عنها إلى فضاءات أضاءتها نار الحرب الأهلية الاسبانية. ليلتحق بكوكبة من فحول الشعر الفرنسي الحديث، متأخرا قليلا، ولينضم إليهم بأسلوب رسخّه عبر قصائده، يتسم بهجاء مرّ وسخرية لاذعة، لا تقل بهاء عن سخرية الشاعر الفرنسي جاك بريفير من سلالة «لوي» التي اندثرت سلطتها قبل أن تشهد ولادة القرن العشرين، عصر التحولات الكبرى، عصر انبعاث وأفول خرائط سياسية وايديولوجية وجغرافية، يعتبر آلان بوسكه أحد أبلغ شهوده شعرا منذ أواسطه حتى الآن.

## أعماله:

### ـ في الشعر

١٩٤٣ ـ تراخيم ـ طبعة ثانية باريس ـ منشورات سيغرز ١٩٥١.

١٩٤٥ ـ الحياة هي المقاومة ـ باريس ـ منشورات كورّيبا.

١٩٤٨ ـ تخليدا لذكرى كوكبي ـ باريس ـ منشورات دوساجيتير.

١٩٥١ ـ لغة ميتة ـ باريس ـ منشورات دوساجيتير. طبعة ثانية ١٩٥٣.

١٩٥٥ ـ أيّة مملكة منسيّة ـ باريس ـ ميركور دوفرانس.

١٩٥٧ ـ العهد الأول ـ باريس ـ منشورات غاليمار

١٩٥٩ ـ العهد الثاني ـ باريس ـ منشورات غاليمار

١٩٦٢ الموضوع الرئيسي ـ باريس ـ منشورات غاليمار

١٩٦٧ ـ الأناجيل الأربعة وقصائد أخر ـ باريس غاليمار

١٩٧٠ ـ مائة مدّونة عن عزلة ـ باريس ـ منشورات غاليمار

١٩٧٢ ـ علائم حب ـ باريس ـ منشورات غاليمار.

١٩٧٤ ـ ملاحظات لصيغة جمع. باريس ـ منشورات غاليمار

١٩٧٤ ـ كلمة «شعب» باريس ـ منشورات ـ الناشرون الفرنسيون المتّحدون.

١٩٧٨ ـ إحدى وعشرون طبيعة صامتة أو ميتة.

١٩٨١ ـ سوناتات لنهاية قرن

١٩٨٤ ـ ذات يوم بعد الحياة

ـ في الرواية
١٩٦٥ ـ الاعتراف المكسيكي.
١٩٨٠ ـ جان لوي ترابار، طبيبا.
١٩٨٩ ـ مهنة الرهينة.
ـ في السيرة الذاتية والتراجم
١٩٧٨ ـ أمٌّ روسيّة.
١٩٨٣ ـ لا حرب ولا سلام.
١٩٨٤ ـ الأعياد الأليمة.

## عزلة

كان يحدّث البراكينَ
ويتفاهمَ مع الأنهار
في المساء، كان ينادي النجوم التعساء بأسمائهم.
كان يكتب مقالات:
عن الزرافات هنا ًمرّة
وعن العُقبان هناك أخرى.
كان ينصت إلى شكاوي الحصى،
ويوزّع ذكرياته
بكثير من الآفاق الخائبة
وكي يفهم أكثر فأكثر
السماء والأرض
كان يبتعد عن أشباهه.
أيها البشر المستقيمون جدا،
أيهّا البشر المحقّون جدا
علّموه
ألاّ يكون وحيدا جدا.
من ديوان كلمة «شعب»
منشورات ـ الناشرون الفرنسيون المتّحدون ـ باريس ١٩٧٤.

## منشور للجنرال بينوشه

كلّ عشرين سنة
تنمو في رئتي
السحلبية السوداء،
وإذا أزهرت هذا المساء
فبسببك أنت يا جنرال الموت.

كل عشرِ سنين
يأتي قرّيصُ السخط الساخر
ليفقأ لي عينا
وإذا كنت قد عميت تماما هذا المساء
فبسببك أنت يا جنرال الموت.

كلّ خمس سنين
تنفجر في أحشائي
زنبقة الاحتقار
وإذا خرجت أمعائي من جو في هذا المساء
فبسببك أنت يا جنرال الموت.

كلّ ربيعٍ
تداعبُ بنفسجة الإعدامِ
جبهتي
وإذا انثقبت جمجمتي عدة ثقوب هذا المساء
فبسببك أنت يا جنرال الموت.

كلّ خميس
يجرّعني شوكرانُ الثارات
كأسَ سمّه
وإذا كانتَ حنجرتي تشتهيه هذا المساء
فبسببك أنت يا جنرال الموت.

كلّ صباح
توقظني الوردة وتمنحني فجرها
لكنّها لم تأت هذا الصباح
لأنّك قتلتها يا جنرال الموت.

أيلول ١٩٧٣
من ديوان كلمة «شعب»
منشورات «الناشرون الفرنسيون المتحدون» باريس ١٩٧٤

## قريبا

قريبا
سيكون هناك حزبٌ واحدٌ:
ذلك الذي للندى.
قريبا

سيكون هناك أملٌ واحدٌ:
ذلك الذي للنجوم
التي تأتي لترعى في راحة الكف.
قريبا
ستكون هناك حكومة واحدةٌ:
تلك التي للأحلام
التي تتحقّق فعلاً
قريبا
ستكون هناك الجمهورية الوحيدة:
جمهورية الثلوج كثيرة السمك
جمهورية الجمرات الخالدات
جمهورية الثمرات التي
وإن أكلَ منها اثنتا عشرة مرة تظلُّ مشتهاة.
قريبا
سيكون هناك كوكبٌ وحيدٌ
في ذَرّة وحيدة
حيث سنكون سعداء.
قريبا
سيكون هناك اسمٌ واحدٌ أحدْ
للشعرِ والحقيقة.

من ديوان كلمة «شعب»
منشورات «الناشرون الفرنسيون المتّحدون» باريس ١٩٧٤م

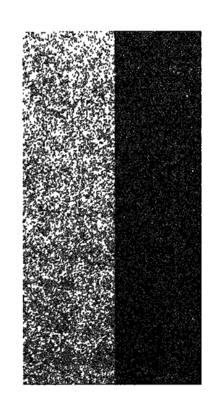
## ذات يوم

ذات يوم بعد الحياة،
سنستطيع أن نولد حيثما نشاء:
في الصوفان،
في الفجر العاري،
في سكرة الأفنان.
ذات يوم بعد الحياة،
سنستطيع أن نتعرّف
إلى ما نحن:
الدم، والجد والقبلات الأطول
من رتل الطيور الشاحبة في لازورد السماء.
ذات يوم بعد الحياة،

لن يكون لنا من أخوة غير:
نهر لمّا يتدفّق ماء
وبركان لمّا يندفع تحت قصيبات الأسل
وسمك الترويت المتدرب على السباحة.
ذات يوم بعد الحياة،
سوف نقرّر مصيرنا:
الوجود، الموت، اللاوجود.

من ديوان ملاحظات لصيغة جمع
منشورات غاليمار ـ باريس ١٩٧٤

رسالة
أكتب إليك هذه الرسالة
كمن يكتب إلى رئتيه
كي يزوّدهما ببعض الأخبار
عن ركبتيه
وعن شفتيه اللتين تدمدمان محيطا
ولن أرسلها
فلماذا نشحن بالكلمات
ما هو كلمات
جوفك الحرف الصائت
قلبك الفعل المستدير؟
أعاود قراءة ذاتي
كي أتسلّل بين جوارحكِ
رسالةً
شهاب مفتون
ها هو توقيعي
ولعل اسمي
يمنحك الولادة
أكتب إليك هذه الرسالة
برضاب ملكّي
من ديوان الأناجيل الأربعة ـ غاليمار ١٩٦٧ باريس .



# قصائد من

## ظبية خميس

### وصل

تهتُ في أسبابِكَ

رفضتُ، وارتضيت

حين شددتَ رأسي إلى السماء

وقدميّ إلى الأرض

ضاعت روحي في مجراتكِ

وشهق طيني مِن فرط الشوق.

### الحكمة المجنونة

الجنون هو يقظة الإحساس

إلى مالا يمكن التوقف عنده

أو التراجع عنه

الجنون أن ترى ما هو خارج القفص الصدري

وما هو داخله
وما يَشِعُ عنه
وأن ترحلَ معه إلى مالا نهاية.
هكذا لا يُدرك العقلاء أن الطريق
ليست واحدة
فيحاولون تقليم أظافر روح المجنون
الذي تتقاطر دماؤه
ولا يُبالي
إذ أنه أكثر من ذلك بكثير
المجنون أكثر من كل كثير.
١٩٩٦_٥_٢٩

## حب رخيص

أيها الحب المخلوع
لو ترقد في قاع النسيان
دَع لي أشلائي وامضِ
دَع لي بقايا السنين
وفُجاَة الآخرين.
ودّعني بالبنفسج
فقد استقبلتُكَ بالياسمين.
أيها الحب المخلوع
كم نَمَتْ طويلا في كوابيسكِ
أحلامُ اليقظة
والانتظار المبُجّل بالخيبة.

بِكَ نما الوَهنُ على جلدي
وهمَى المطرُ حزنا عليّ
بكيتُ طويلا
وكان الحب ليل الأسى امتد عُمراً
روحي لَيلُك الدامس
بلا قمرٍ ولا نجوم
ونهاري ضياع العشق سُدىً
على أعتابِ بابكَ.
معكَ كان الحنانُ ذُلاً
والأشواق هزائم.
آه كم كسرتَ من الأزهار في قلبي
كم أضعتني وما ضِعتَ خلفي
حُبكَ المبنيُّ على الضغينة
والذي يرى الإحساس خطيئة
دَعني منكَ، ومِني
يصمتُ قلبي، الآن، حين تُغني

لستُ سمراءكَ
ولا عصفوركَ
ولا مداكَ
ولا بحركَ
لستُ، الآن، سوى امرأة أخرى
تسمعُك ولا تُغني.
صَمتَ القلبُ فاخلعني مِنكَ وامضِ
١٩٩٦ـ٥ـ٢٩

## نوايا

سواء أطارت الطيور
أو حطت على باطن كَفي
سأظلُ محتفظة بجناحين من
وَجدٍ
وريشٍ من غرام
وأحلقُ وأنا في المكان
لأصل إلى أقصى نجم انطلقَ
لم يتوقف
ومازال لم يتوقف.

## صداقة

أصدقائي يحبونني حزينة
عاقلة
أو مجنونة.
أصدقائي يريدونني امرأة بلا رجل
شاعرة بلا وطن
عاشقة بلا عاشق
أصدقائي يريدونني خالصة من كل شيء
نقية من شوائب الحياة
موجودة هناك
لهم، لهم فقط.
أصدقائي لا يريدون لي ما قد أريد!

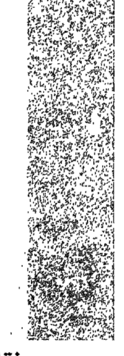
# أنت الحبيب



- هاشم السبتي -

(إنّ العواذل قد كووا: قلبي بنار العذل كَيْ
كم شنّعوا وتفوّهوا: وتَقَوّلوا كذباً عَلَيْ)
فبأي شرْع شهّروا: وبأيّ حقٍّ يا أُخيْ
وأنا الذي أرسلتهُ: دمعي دماً من مقلتي
وأنا وحَقّك قد لواني الحبُّ ليّا أيّ ليْ
وشوَى الهوى قلبي على: نار المحبة أيّ شيْ
والعشقُ أضنى مهجتي: وأحالني ميْتاً كحيْ
والله لولا مريم وجمالها الطاغي الفتى
لغدوتُ كالطيف الشفيف فلا ترى ظلا لديْ
لو قد بدوتُ لشمس وجهك لن ترى لي أيّ فيّ
أنت الحبيبُ مدى الحياة وإن طواني الدهرُ طَيْ

○ البيتان: الأول والثاني للشاعر الشيخ عبدالله بن محمد الشبرواي






بزة الباطني

ترتعدين، فجأة ترتعدينْ!

مِمّ تخافينْ؟

......

خوفُ الطفلةِ في أعماقي

يظهرُ في بعضِ الأحيانْ.

أخشى إنسانا

قد يوجدُ خلفَ الجدرانْ.

أخشى فئرانا

قد تظهرُ من أي مكانْ.

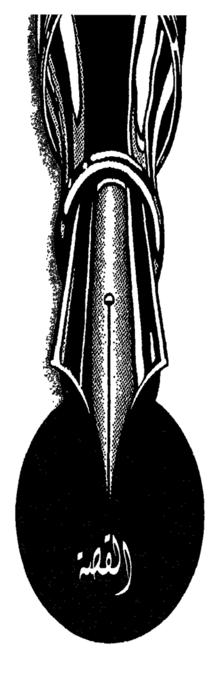
أخشى أرواح الأموات

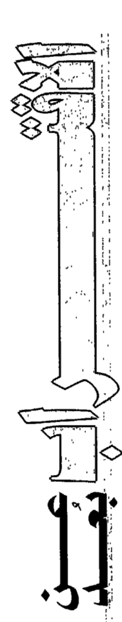
تتراقصُ حولي بالأكفانْ.

أخشى الأصوات.

أفزعُ حين يرِنُ الهاتفُ

أو ينبحُ كلبٌ أو يسقطُ فنجانْ.
أفزعُ من بوقِ السيارة
من صوتِ الريحِ، من الرعدِ،
من صخبِ الجيرانْ.
أخشى الناسَ.
أخافُ السائقَ والحارسَ
والشرطيَ والشحاذَ
و«راعي الدكانْ».
أخشى الجاراتِ
أم فلان وأم فلانْ
أخشى امرأةً
قد تلج الدار بلا استئذانْ.
وعباءةُ أمي خلفَ الباب
تتمددُ في الضوءِ الخافت
تتحركُ كالشبحِ الأسود
والمعطفُ يبدو كالشيطانْ.
أتكورُ تحت غطائي
أدعو / أتلو
ما أحفظُ من سُوَرِ القرآنْ.
أبدا ما نمتُ.. مطبقةَ الأجفانْ


القصة



**تتكرر الأحداث.. وتتشابه..**

**الصادقة منها.. والكاذبة.**

**وأقترب من الحقيقة..**

**أقترب بشكل كبير..**

**لدرجة أنني أجد نفسي..**

**وبدون أن أعرف..**

**أمام.. كذبة كبيرة جدا..!**

**عبد الله التعزي - الخبر - السعودية**

## الاقتراب..

مع انسلاخ الليل ببطء معلنـا بداية يوم جديد من أيام شعب عامـر بمكة المكرمة كان صوت المؤذن لصلاة الفجر يتردد في أرجاء الشعب وكـأنه قادم من الحرم بشكل تسلل إلى النفس فـانتزع سعيـد البصيري من سريـره انتزاعـا رغما عن الليلـة الطويلـة التي قضاهـا يتقلب على الفـراش القطني، الملقي على الأرض المغبرة مـن قلة التنظيـف. جلس وأسند ظهره إلى الجدار وهـو ممسك برأسه وكأنه يحاول أن يبقيـه على جسده الهزيل من شـدة الصداع والدوار الذي يجعلـه، رغم نظره الضعيـف، يرى محتويات الغـرفة المتناثرة بإهمال شـديد، بوضوح غريب وغير مـركز فقد كانت تتضـخم في عينيـه كأنه يراها في أحجـام لا تتناسب مع مـا يعرفه عنها. حـاول أن ينهض ويشق طريقـه وسط عتمة الغرفـة التي تعود عليها كـل يوم في هذا الوقـت. كانت آلام ركبته في الصبـاح هي

العائق الوحيد الذي يحرص كل يوم أن يتغلب عليه إلى أن يصل إلى الحمام. تحسس بزبوز (١) الماء محاولا فتحه ولكنه شعر ببرودة الحديد تنتقل إليه فارتجف داخله محاولا إبعاد شعور برودة الماء عن جسده المتجمد. سقطت صورة زوجته أمام عينيه وهي تقدم له قدر الماء الساخن قبل صوت المؤذن لكي يقوم بفصده كما يتناسب ورغبته في الحرارة.

ـ يجب أن يكون الماء باردا قليلا كي لا تصاب بالبرد.

ودون أن ينظر إليها انطلقت الكلمات مختلطة بأنفاسه الناعسة ونظراته المتيبسة بغمس الليل.

ـ أعرف.. أعرف هذا لا داعي لأن تذكريني به كل فجر..

ـ أنا خائفة عليك من أن...

نظر إليها مقاطعا وقد ازدادت رغبته في قفل الحوار بشكل لا يعكر عليه صفاء يومه.

ـ وأنا أخاف عليك أيضا.

ـ ...

كانت تنظر إليه متعجبة منه هذا اليوم وقد ظهرت عليها علامات العجب والرغبة في الكلام ولكنها لم تتكلم، بل اتجهت إلى المطبخ لتجهيز قهوة الصباح. تراجع إلى الخلف قليلا مع شعوره ببرودة الماء مما أفاقه وأعاده إلى نسمات الفجر التي يحسها دون أن يجدها. هز رأسه متأسفا وهو يتمتم:

لقد كانت أياما... رحمها الله..

البرودة المنسابة من «البزبوز» تجعله يحاول أن يتدبر أمره بسرعة كيلا يطول الوقت وهو يتعارك مع الماء عندما يضع يديه تحته. لقد كان منظره وهو جالس على الكرسي ذي الايقاع البسيط، الذي لا يتعدى في أحسن الأحوال أربع بوصات، يوحي له بوضع جارته التي يشعر بأن نظره يستعيد قوته، وهو ينظر إليها مصادفة...! لحظة نزوله لصلاة العصر، وهي حاسرة القميص عن فخذها وممسكة بالطشت بقدميها وتحاول أن تغسل بعض ملابس طفلها إذ تشعر بأنها لا تحتاج إلى الغسالة الكهربائية لغسلها. وكم من مرة تساءل عن امكانية عمل حوض (مغسلة) مرتفع يتمكن من غسل يديه ويستطيع أن يتوضأ وهو واقف. وكمن يكلم نفسه

ـ جميع الناس لديهم مغاسل عالية.. يجب أن نقوم بتركيب حوض.. يجب وكأنه يتذكر أنه لا يرى تقريبا.

ـ آه.. هاتان العينان.. أين ذهبتا..؟

أخذ سعيد البصيري ينشف يديه ورأسه بمنشفة زرقاء لا يتذكر متى اشتراها ولكنه متأكد أنه لم يستعملها قبل وفاة زوجته. الثوب يبدو فضفاضا عليه والغترة بحاجة إلى كي بسيط، ولكنه تعود على أن يذهب بهذا الشكل إلى المسجد، خصوصا في الفجر، وبدون عقال.

صوت الكلاب ما زال يتردد من بعيد، فأخذ يفكر عن مدى جدوى حملة البلدية لقتل الكلاب الضالة التي كثر عددها لدرجة تزعجه في كثير من الأحيان.

ـ كأنهم لم يقتلوا أي كلب..!

مط شفته السفلى وأخذ طريقه إلى المسجد متدثرا بالكوت الأسود القديم وسط هبوب

نسمات الهواء البارد وهـو يردد بعض الأدعية بلســانه على شكل همهمة لا يفهـم منها شيء.. ومع لسعات البرد تذكر وهو يفرك يديه استجلابا للدفء.

ـ برد مكة يقص المسمار.

وفي دخيلة نفسه أخذ يردد كأنه يخاف أن يسمعه أحد «فما بالك بجسمي الضعيف؟» تخبط بالعلب الفارغة المنتشرة في الزقاق، تلك العلب التي تضايقه من حين لآخر، وبعض القطط النائمة في الشارع لا تلتقط عيناه وجودهـا فيشعر بها من صوتها وقد تألمت. إما من قدمـه وهو يسير دون أن ينظر إليها، أو مـن عصاته التي تكـون في كثير من الأحيان جزءا من نظره الضعيف. ولكنه اليوم يشعر أنه قد لمس بعصاته جسما كبيرا ربما يكون لكلب مقتول خلال الليلة الماضية كما وجد صباح أمس. سمع أنينا جعله يتفحص النظر في موقع عصاته. ورغم أنه رأى كلبـا ميتا إلاأنه لم يستطع أن ينسى الأنين. نظر بجوار الكلب بعينين شبه مظلمتين.

ـ آه.. أنا أموت، تقدم ولا تخف.

كان جسمه محنيا وهو يتكأ على عصاتــه ورأسه يبحث ـ مستعينا بنظره الضعيف ـ عن مصدر الصوت.

ـ أين أنت..؟

ـ .. آه.. هنا.. بجوار الكلب..!

بدا التردد واضحا في عينه وممزوجا باستغراب.

ـ من أنت..؟

ـ .. آه.. آه..

الآهات تصدر ببطء، وبصوت منهك تسرب إليه وهو ممسك بعصاه مما جعله يقترب من الرجل الملقى على الأرض وأنفاسه تتتابع بقوة.

ـ من...؟ .. ماذا حصل..؟ أقصد من الذي أجلسك على الأرض..؟

كانت الكلمات تسمع متعثرة من فمه مختلطة ببرودة الفجر.

ـ آه.. لا أدري من أطلق النار.. ولكني متأكد من أن لديه أسبابا كثيرة.. آه.. عرفتها من الألم عند ملامسة الرصاصة الرابعة لظهري.. آه

ـ ...

ـ أنت تعرف من أنا.. آه.. الآن.

ـ .. لا..!

قالها بشكل عفوي ومباشر ولكنه شعر بأنه قد أخطأ.

ـ آه..

ـ أقصد نعم.. نعم أعرفك.

الظلام لا يعطـي الفرصة لضـوء عمود النور في الشـارع بـأن يتسلل إلى ذلك الـوجه الملقى على الأرض ولكن سعيد البصيري تذكره. تذكره تماما. بكل تفاصيله القديمة كأنه يراه عندما كان في شبابه يبتسم بقسوة إلى ضحاياه..

ـ آه.. يا سعيد أرجوك..

ـ ماذا تريد..؟

أنفاسه متلاحقة وهو ملقى على الأرض ورائحة الكلب الميت تنجس الهواء.

ـ أرجوك.. اقتلني.

ـ ...!

ـ اقتلني.. أريد أن أستريح.

ـ سوف أنسى ما فعلت معي.

ـ لا.. آه.. اقتلني.. فلن أنسى أنا.

لم يجب.. بل لم يدر ما يقول فهذا الذي يراه تقريبا ميت.

ـ لا تتكلم..

ـ آه..

تلك الآهة كانت قوية فلم يعد يسمع أي صوت سوى نسمات الفجر التي تداعب طرف ثوبه وهو محني على الرجل. كان رأسه الضخم عند قدمي الكلب عندما داس سعيد البصيري على الدم المتخثر بجوار رأسه وهو يكاد يقف مقاوما آلام ركبتيه وأسفل ظهره بكل ما يملك، مصدرا عددا من التأوهات. بعد أن استقام ظهره، ومع نسمات الليل الباردة المنسحبة، وجد نفسه يملأ رئتيه منها. شدد الإمساك بعصاته كأنه يعلن أنها جزء منه رافعا رأسه إلى السماء دون أن يلتفت إلى شيء. الموقف قد شغله عن صلاة الفجر عندما سمع صوت إقامة الصلاة. انتفض جسمه وانطلق متكأ على عصاته التي تلطخت بالدم وكأنه تذكر شيئا. اتجه إلى المسجد وهو يحاول أن يلحق بالركعة الأولى من الصلاة.

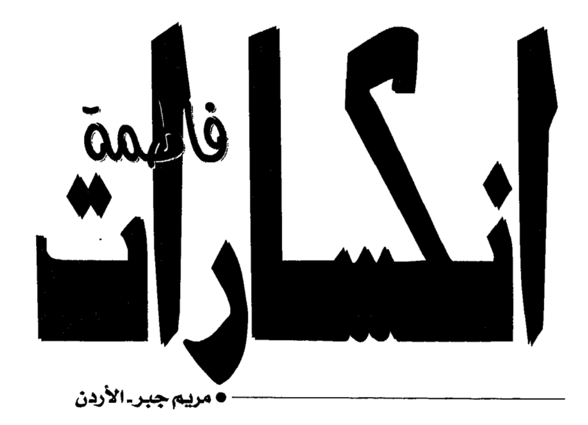
## .. عن بُعد

ومع أن هذا قد حدث بعد خمس سنوات إلا أن جميع أهل شعب عامر بمكة المكرمة يتذكرون تلك الليلة التي تم فيها تشييع جثمان سعيد البصيري بعد صلاة العشاء. لن ينسوا ذلك المطر المنهمر بغزارة وكأن السحب لم تعترف بعمل معتوق المغسل والمتخصص بغسل الموتى وأرادت أن تقوم بهذا العمل. ليس له فقط بل لكل أهل الشعب الذين خرجوا لتشييعه والذين خرجوا لقضاء حوائجهم المختلفة وكأنهم لا يعرفون الميت. فلقد أغلقت النوافذ واستعدت ربات البيوت بالخيش والملابس القديمة لمقاومة الماء المنساب من بعض النوافذ الخشبية القديمة المعروفة بتسريب المياه من تحت أعقابها. وانصرف بعضهن لعمل الرز بالعدس كي يتدفأ من في البيت والعائدون من الجنازة. كان النعش يهتز فوق أكتاف حامليه بعد أن ثقل بماء المطر، فأخذ الماء ينساب منه مختلطا بأنواع العطور وبرائحة بخور المستكة مبللا شفاه الحاملين وملهبا أعينهم. ومع كل هذا أصر الحاملون على مواصلة السير إلى مقبرة المعلاة مع شعورهم الخفي بأن الميت يتحدث إليهم ويتراقص أمام أعينهم المحمرة مع انهمار الماء. وإصرار المشيعين على إيصال الجنازة إلى المقررة يختلط بروائح التراب الرطب المنبعثة من الأرض وروائح الرز بالعدس المنطلقة من المنازل المحيطة بالطريق المؤدي إلى المقبرة. اهتزاز النعش يزيد هطول المطر وكأنه يشير إلى السحاب برغبته الشديدة إلى المطر. وربما بعطشه الشديد.

ـ وحدوه.

ـ لا إله إلا الله.

ـ يجب أن نقف في أول دهليز نراه مفتوحا.
ـ لماذا..؟
ـ ألا ترى، لقد أصبحنا نحمل نعشين وليس واحدا.. وملابسنا قد اتسخت بالطين..
وارتفع صوت آخر:
ـ وقد نجد المقبرة مقفلة.
وصوت رجل نحيل من أحد أركان النعش:
ـ وقد يسقط النعش.. فالشوارع مبللة..
كان العمدة يتوسط المشيعين مما دعاه إلى أن يتكلم بما يشبه إنهاء الموضوع:
ـ يا جماعة إكرام الميت دفنه.
صوت من بعيد يتسلل من بين حبات البرد.. سمعه الجميع مختلطا بالماء.
ـ وحدوه
ردد الجميع بصوت واحد وكأنهم مصرون على المتابعة:
ـ لا إله إلا الله.
كانت السماء قد تركت سحبها تهوي على المشيعين وهم يغذون السير ومصرون على الدفن إلى أن لاحت المقبرة مع أذان الفجر.. فأدركوا جاهدين الركعة الأولى من الصلاة!




• مريم جبر ـ الأردن

" ومن العذوبات
ما يجعلنا نصرخ
أقع مجددا
خارجك
خارج الملك
حيث بابك ..... "

ـ من قصيدة للشاعر الفرنسي
أوجين غيوفيك ـ

قطة في أحشاء الليل تتلوى ....
والاصداء حشرجة في خواء الصدر تثير غبار خرائب الذاكرة ... قطة تموء وصوت واهن ينسل من عينيها.

وانهضي يا فاطمة ... لمي رمل الشاطىء افرشيه على عشب صدره.... استريه ... دثّريه ولا تتركيه مصلوبا على شفا كابوس ما بين «نون» و «راء» يتشكل حتى يصير له ألف شكل وشكل وألف اسم وألف لون وألف صوت.

رمل الشاطىء لا يمتص الملح فلا تبكي إذا تغيبينه جميلا كآخر المواليد .... بهيا ككل البدايات .... لا تبكيه واقبليه شكلا واحدا يمتد على مساحة خمسة وجوه صغيرة وصوت واحد يلتف حول عنقه يرسم حدّه الذي فات أوان تجاوزه.

* * *

القطة تموء وليست تميز غير بريق عينيها.... ؛

ـ ألم تجدي غير هذا الوغد يا....

ـ ليس وغدا .....

وانكمشت بين يديه الضخمتين الخشنتين مثل دجاجة داهمها المطر فراحت تنتفض وتزفر قوتها من أعماق ضعفها .... تتفجر قوة ... ما الذي قلت؟ وأي بئر ألقيت نفسك بها؟ ليس وغدا؟ من أين لك كل هذه الجرأءة؟!

وكبرت يا فاطمة .... تفجر جسدك على كذبة أطلقها وجه لم تقدري للآن على تحديد ملامحه ومضى....

لم يترك لك سوى أبواب مغلقة ونوافذ مسدولة الستائر وقصائد مهربة ونظرات شك قاتلة و.......

ـ انتظري يا فاطمة .....

تساقطت عليك الوجوه وامتدت حقول الأسئلة على «قد» اختبأت خلفها، وخلفها خبأت كل الأحلام الجميلة .... وعن ذلك الذي يسمونه «وغدا» قلت سيجيء ... سيجيء كأنما لم يذهب وجاء .... قلت سيريق دمه على كفّيك وكان.... قلت سيعتذر طويلا وكان .... قلت وقلت وقلت... وكل شيء كما شئت كان ... غير أنك قلبت الكأس التي مد يده بها إليك وهربت إذا بدا أمامك وغدا حقيقيا للمرة الأولى وتمثلت لك ملامح ذلك الرجل أقل قسوة وهو يضغط على عنقك بقوة شرقي مطعون بكرامته التي تتخذ شكل أنثى طالعة للتو من رحم البراءة .... أنثى لا تبعث إلا على الخوف من جهنم التي تختبىء في تضاريس جسدها ـ الزجاجي الهش الذي يتعذر إصلاح ما تفسد الريح منه....

* * *

أيّ يد كبيرة تلك التي امتدت إليها فلم تعد تملك غير الهواء .... لا بد أن جسدها الذي لا يبين في الظلمة صغير وأبيض وجميل ... عيناها الصغيرتان اللتان تلمعان بشدة في الزاوية المظلمة قرب الحائط تقولان ذلك.....

لو أنها تتحرك قليلا لظهر كل جسدها تحت الأنوار الممتدة على مساحة الشاطيء ..... لكنها تعرف أن الشاطىء ليس لها ... سيركلونها ... لو اقتربت ..... سيدفعونها نحو البحر الذي لن تجد به غير الموت .... سيتضاحكون كثيرا وهي تموء .... يغرقون في الضحك وتغرق في الموت ....

تتشبث بجدار الأسمنت الصلد فقد يلين ..... يمتد إليها .... يمنحها بعض الدفء الذي يوقف ارتجاف مفاصلها، ولابد أن الجوع قد هدم قواها وجفّ الماء من عظامها ... سيمنحها الكثير بالتأكيد ولذلك تحتك .... تتشبث به .... تتمرغ في الغبار الملتصق به ....

لو تبتعد عن ظل الجدار قليلاً !!

* * *

تلتصق في الزاوية الباردة ..... لا تشفع لك الملاءات الملقاة هنا وهناك الستائر بيضاء ..... الجدران بيضاء .... أغطية السرير وأثوابك بيضاء .... ولأول مرة تدركين خطورة هذا اللون ...... لماذا الأبيض ؟!

بالضد يتميز الضد ...... وأنت يا فاطمة تتميزين الآن بالأبيض، ترتجفين بانتظار ما يأتي ... تنظرين حولك بهلع .... ترقبينشضروده .... تتكسرين ما بين شفتيه والأبيض ـ الأبيض ـ وهو لا يقول شيئا .....

هي اللحظة التي لم يحسب لها حسابا .... هو الوقت الذي ـ يا الله ما أصعبه ! ومن أعماق ضعفك مرة أخرى .....

ـ لنفترق بصمت !

قلت متوسلة .... وتكومت مثل قطة مبللة لصق الجدار......

* * *

لنفترق بصمت !

قبل لحظة الانهيار ..... تضاءل جسدك وامتد صقيع القطبين إلى كتفيك ..... كان يطل إليك من نافذته .... له عينان غائرتان لا تتقنان الجذب ..... وفي كل مرة تبتسمين بخبث ولا تغلقين النافذة ....

كان يطرز لعينيك شناشيل فرح قادم

.... وهم يلملمـون أطراف الحكـاية التـي تكبر يـومـا بعد يـوم .... وأنـت تبتسمين بخبث .... يعجبـك أن تكوني كل الحكـاية ولا أحد بعدك ولذلك ...

ـ لا تسافر

ـ لكنه مستقبلي !!

ـ ومستقبلي.

كـل هـذه الجرأة يا فـاطمـة ؟ تشنقين أيامك القادمة على حافة نافذة لا تعلمين ما وراءها؟

يرتفع صوتـك .... يرد الغضب بجنون صبياني: ليس وغدا !

ـ لابد من السفر فقرري !

ـ لنفترق اذن .....

* * *

ـ لنفترق بصمت !

وهو .....

ـ بم تفسرين هذا الوضع؟

ـ لست طبيبة.

ـ أي جنون أودى بك؟

ـ أقسم أن ....

ـ لاتقسمي، أعرف. لكنني لا أفهم.....

ـــ المسـألـة لا تستحـق القلـق، والحل بسيط...

ـ حل؟ ماذا تقصدين؟

ـ لنفترق بشرط....

ـ شرط؟ ـ ساخرا ـ ما هو؟

ـ أن يبقى السبب سرا ....

وكان أن سمعت الجواب بصفقة الباب التي توزع صداها في أرجاء البيت.

* * *

البيت ... الحلـم يا فـاطمة .... الـدفء حيـث لا صقيع ولا مـواء خلـف الجدران .... لكنه يريد أن يخرج من دمك .... ينفلت من بين أصـابعك ... يغـادرك بقرار يتيـم وليـس المرة الأولى التي يقتلـك فيهـا ..... يعيد لك سيرتـك الأولى قبل أن «ثوري ... انفعلي .... لا تقفـي مثل المسمار....» قبـل أن تلقي بذخيرة بين يديه .... لكنك .....

وقـد قالـت لـه السمراء مـا قـالت لـه الشقراء ... مـا قالت له البيضـاء فما كان عليك مثـل آلاف العيون التـي لا تترك على وجهـك بريـق لحظة اخضرار ولا دهشـة حضـور ....

ـ لو كانت عيناي ثقبين للإبصار ؟!

لكنهما ليستـا ثقبين للإبصـار .... هما المقصلـة الخضراء التي اختبـأت في ثنايـا الليـل تتربـص لاغتيـال البراءة الأولى، الخفقة الأولى، والأبيض الذي ظـل ساطعا صـارخا شـاهدا على دجـاجـة تذبـح ولا ينكسر دمها ـ اللون، فلا تتشكل ظلال ولا تتوثب قامات الرغبة.

ـــ لسـت جميلـة يا فـاطمـة .... لكـن حضورك رائع.

حضـورك ... حضـورك ... حضـورك ...! وأنت الغائبة الوحيـدة ! هل يكفي هذا الحضور لكي تكوني امرأة لا تبعث السأم في الأخضر الساكن في عينيه ؟

* * *

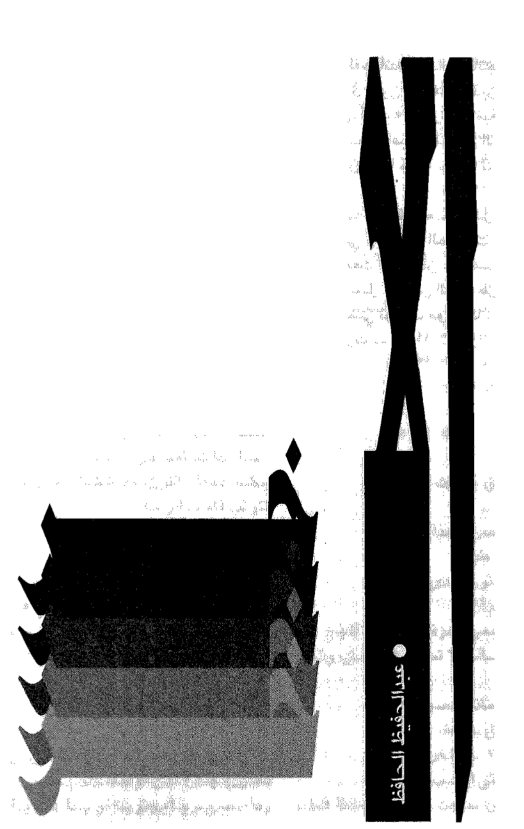
أيـة حكـاية خـرافيّـة يمكنهـا الآن أن تطـوي جدارا مـن الإسمنـت .... فيصير رداء حـريـريـا يحتويها أو يـدا عـاريـة تتمسـح بحـرارتها فيتوقـف هـذا المواء، ويشتعـل المساء.... يصير البحـر، أغنيـة والوقت فرسـا .... تركضين نحو الشمس ولا تحترق ....

مضـى زمن الخرافـة يـا فـاطمة لكـن الكوابيـس ما زالـت تجيء .... تبعث فيـه

رهبة وحزنا يدفعه للهروب .... يهرب من حجارة تتساقط مـن كل اتجاه " ورأيتهم يرجمونني بك يـا فاطمـة " ... يهرب من عيون تترصده عاريا .... تلاحقه من ظلمة إلى ظلمة إلى أن يستر الصباح عـريه .... " ورأيتهم يسلخـون جلدي يـا فاطمـة " ... ويهرب من فرس مدماة يسمع صوتك إذا تستغيث " ورأيت فرسي تتمرغ بألمها لكن يدي تنشل إذا أمدها لألم الدم النازف من عروقها... "

لابد مـن الغياب فـاطوي أوراقـك على حلم تموزي يقتل كوابيس الليل ـ القسوة ـ وردية لقصائده الطـالعة باتجاه الجرح المتوثـب في عيون الصغار الـذين مـازالوا ينتظرون. أعيديه صورة هلامية ليس لها حدود كانـت غافية في مجاهل الـذاكرة ... وشكـلا زنبقيـا كلما أمسكت بـأطـرافـه ينفلت ...

وغيّبيـه يـا فـاطمـة مثـل الجنـون الصبيـاني والوجـع الصـامت في جسـد امرأة سمعت أنينها عن غير عمد ذات ليلة قـاسية، مثـل الأبيض الـذي ظل أبيضـا، والقطة التـي توقـف مواؤهـا ..... والنار التي صارت نـ..... !! ....... را.


● عبدالحفيظ الحافظ

خيم الظلام في المدينة، فسكن الليل، وغرق الناس في أحلامهم، فاقترب (أنا) الآخر مني رويدا رويدا. تصالحنا وأصبحنا شخصا واحدا هو وأنا.

أسلمت نفسي للنوم مطمئنا بعد معارك طاحنة، خضتها طيلة النهار بيني وبينه، تطابقنا حينا، وتباعدنا أحيانا، ونشبت بيننا مشاحنات كلامية، وتشابكنا بالأيدي، وأمسك الواحد منا بتلابيب الآخر.

أحسست بوجود (أنا) الآخر منذ سنوات مضت، لكن المسافة بيننا كانت قصيرة، وفي أغلب الأحيان كنت لا أشعر بوجوده، ثم سار كل منا في طريق، فازدادت شقة الخلاف بيننا.

إنني أرتدي ثيابي التي عاصرتني منذ أصبحت معلما، فلازمتها ولازمتني، وتوطدت الصداقة بيننا، وبعضها من (البالية)، وكنت قانعا بهندامي، بل ومفتخرا به، أما هو فكان يرتدي كل بنطال أراه في واجهة محل في شارع (الدبلان)، أو قميص أشحت بوجهي عنهما، وكان يقف متصفحا خياطتهما، وقارئا ألوانهما.

وعندما يجمعنا مكان واحد فيه أصدقاء وأقارب، وهم أصدقائي وأهلي، كان الآخر يجلس بمواجهتي، وأشعر به يعد دقات قلبي، ويحبس أنفاسي، وكلما تحدثت عن (ابن رشد) كان يمط شفتيه ازدراء، وبصق مرة بصفاقة عندما انتقدت الهدية، التي يحّملها أصحاب الحاجات معاملاتهم لتعتبر بها الدوائر الرسمية، كما وقف يوما وسط حشد من الناس، وكاد أن يبول لولا أنني منعته بالقوة، عندما صرحت: انني لن أشتري من (السوق الشرق أوسطية).

أما في البيت فقد حوله إلى جحيم لايطاق، أجلس لأقرأ (المسيح يُصلب من جديد)، أو أعيد قراءة (دعاء الكروان لطه حسين)، وكنت محبا لسكان القبور في (قاهرة شكاوى يوسف القعيد)، يجلس هو أمام شاشة (التلفزيون)، ويتابع بشغف الإعلانات والمسلسلات الاستعراضية، وقد حفظ أغاني تلك الدعايات والمسلسلات، وما فتحت ذاك الجهاز، وظهرت فيه ندوة ثقافية أو برنامج علمي، إلا وفقد صوابه، وأخذ يحرض أفراد أسرتي على خياراتي وقراءاتي، متهما إياي بإنفاق راتبي على أمور تافهة.

أما في المدرسة فمن سجيتي أنني أشعر بسعادة كبيرة، عندما ألتصق بزملائي، ونتبادل الشكوى وهموم الحياة والقضايا التربوية، وكان الآخر حريصا أن يلتصق بالإدارة، أصر على فصل طبيعة عملنا عن قضية رواتبنا، تراه يرتاح لمزاج الإدارة المتقلب، واهتماماتها الاستعراضية: حفلات وإلقاء كلمات، وعوضا عن أن يخدم معرضنا المدرسة، كنا والمدرسة والأطفال نخدم المعرض، ونشبع غرور الإدارة والآخر.

ثم أخذ يتقرب من زملائي المعلمين، ويدعوهم إلى الابتعاد عني، ويعدد لهم المكاسب التي يجنونها بتعاونهم مع الإدارة، وسمعته يوما يقول لهم: إنه متخلف. جائع دائما. جيوبه فارغة منذ مطلع الشهر. يقرأ أشياء ممنوعة، لا يغركم تظاهره بالإخلاص في عمله، فهو موضع تساؤل من قبل الأجهزة.

في صباح ربيعي مشرق، ودعتُ أولادي، ورفيقة عمري الطويل، التي مازلت أحبها كما أحببتها أول يوم رأيتها فيه، بل تعمق حبي لها بعد هذه السنين الطويلة، إلا أنها بدأت هي الأخرى تحس

بوجود الآخر، (هــذا اعتقادي)، وأراها لا تعــرف من تخاطب منــا، تقف حــائرة كحيرتي، بين ذهولي وإلحاحها على تأمين حاجات البيت، التي لو لبيتها كلها لأنفقت راتبي الشهري في اليـوم الأول منه، حتى أنها وصمتتني بالصمم لأنني لا أعرف من تخاطب منا.

صباح ربيعي دخل قلبي بلا استئذان، ورافقتني نسائمه المنعشــة، وعطر أزهار تفتحت أكمامهــا منذ لحظــات، ومــازالت قطـرات النــدى البلـوريــة حــائرة على أوراقهــا، وكــانت الشمس تتسلق السماء بدلال.

يــا اللــه كم مُلئــتُ سعــادة، وأنــا أرى عصافير تدب على الأرض، تحمل حقائبها، وعصــافير في السماء تـزهـــو بـريشـهــا وبـزقزقتهــا، تنتقل من غصن إلى غصن، فــالتفت إلى (أنــا) الآخـر، وكــان يسير في الظل متأنقــا على الـــرصيف المقــابل، وصرخت في وجهه:

(الحياة جميلة وجديرة أن تعاش)

وبين حصتين كنا نتنــاول (الشـاي) في الإدارة، دخل رجــلان (غريبــان)، وسـألا عني، فحــزنت لأنهما سيأخـذان الآخــر، وحــز في نفسي مــا سيصيبــه منهما، رغم شقائي بـرفقته، ودار حــوار بينهما وبين المديــر، الــذي كان يشير نحـوي بطـرف إصبعـــه، استغـربت وجحظت عينــاي، وشعرت بوجيب مرجل في صدري.

اتجه الغريبــان نحوي، وطلبــا مني أن أرافقهما.. وقفت ورجــلاي لا تستطيعان حملي، ولكنني لملمت أجــزائي المبعثـرة، وعزمت أن أواجه مصيري واقفا، وودعت زملائي، وعند الباب نظرت خلفي، فرأيت (أنا) الآخر منخرطــا في ضحك يكاد يمزق أحشائه.

غمرتنــي السعادة، وشعــرت بالنصر، لأنني تخلصت من (أنــا) الآخر، وعنـدما مــررت أمــام صفي، وشــاهــدت أطفــالي بـــانتظــاري، تــركت عيـوني عنـــدهم.



# سعادة مريبة

قصة: غي دي موباسان
ترجمة: محمد جمول

لن أذكر لـك اسم البلد ولا اسم الـرجل كان ذلـك في مكان بعيد، بعيد عـن هنا. على ساحـل حار خصب، منذ الصبـاح انطلقنا على الشاطىء حيث الشمـس تغطي البحر وحقول القمح، كـانت الأزهار قريبـة جدا من الأمواج، تلك الأمـواج الخفيفة، الحلوة جدا والنـاعسة، كـان الجو دافئا جـدا، بل هناك حرارة لطيفة، تعطرها التربة الطيبة، الـرطبة الخصبـة، حتى ليخيـل إليك أنـك تتنفس رائحة انتاش البذور.

قيل لي بأني سأحل ضيفا على بيت رجل فرنسي هذا المساء، يعيش عند نهاية الرأس وسـط بيارة بـرتقـال، فمـن هو هـذا الرجل؟ حتى الآن لا أعرف، لقد وصل إلى هنـا صبـاح ذات يـوم قبـل عشر سنـــــوات، واشترى الأرض وزرع أشجار الكرمة وبـذر بذوره، وقد عمل الـرجل بحماسـة ودأب، وشهرا بعـد شهر ثـم عامـا بعد عـام كان يضيـف شيئـا لأملاكـه، ويجعـل التربة البكـر الخصبة تعطي بلا تـوقف فيكنز ثروة كبيرة مـن خلال كـده الذي لم يعـرف الملل.

حكي أنه كان يعمل بشكل دائم، ينهض مع الفجر، ثم ينطلق في بساتينه حتى الليل ليشرف على كـل شيء بنفســه دون راحـة، كان يبدو وكأن فكرة محددة تقلقه، تعذبه شهوة إلى المال لا تشبـع ولا يستطيع شيء تحويلها أو إخمادها.

والآن يبدو غنيا جدا..

كانت الشمس تغيـب حين وصلت بيته، وكـان هـذا البيـت في نهايـة رأس وسـط أشجار البرتقال، كان بيتا مربعا واسعا، في غاية البساطة مشرفا على البحر.

وحالما اقتربت، ظهر رجـل ضخم ملتح في المدخل، وحين حييتـه، سألته عـن مكان أبيت فيه تلك الليلة فمد يده وقال مبتسما:

"تفضل يا سيد، فأنت في بيتك"

صحبني إلى إحدى الغرف، ثم أعطى بعض الأوامر للخادم، بارتياح ووقار رجل عصري، ثم تركني قائلا:

"نتناول العشاء حين تكون جاهزا للنزول".

تناولنا الطعام ونحن نتجاذب أطراف الحديث على شرفة مواجهة للبحر. وفي البداية تحدثت عن أرضه الخصبة جدا، البعيدة جدا والمعروفة قليلا جدا. فابتسم مجيبا وهو شارد الذهن "بلى، إنها أرض جميلة، لكن ما من أرض ترضي المرء كثيرا حين يكون بعيدا عمن يحب".

"مشتاق إلى فرنسا؟"

"إني .... إني أحن إلى باريس"

"لم لا تعود إذن؟"

"أوه! سأعود إلى هناك"

"وبالتدريج أخذنا نتحدث عن العالم الفرنسي، عن الشوارع والعديد من معالم باريس، سألني عن رجال يعرفهم، مدن، أسماء، وكلهم أسماء معروفة على خشبة مسرح الفودفيل".

"ومن يمكنك أن تشاهد على تورتوني هذه الأيام؟"

"الأشخاص نفسهم، باستثناء، من ماتوا"

نظرت إليه باهتمام خاص، مصحوب بذكرى غامضة لابد أني رأيت ذاك الرأس في مكان ما. ولكن أين؟ ومتى؟ بدا مرهقا، مع أنه نشيط، وحزينا مع أنه شديد الهمة. كانت لحيته الكبيرة الشقراء تمتد على صدره، وأحيانا يقرّ بها من ذقنه ثم يسحبها عبر يده المطبقة لتنسدل على طولها، كان أصلع قليلا، لكن حاجبيه كثيفان وشاربيه كبيران يختلطان بشعر لحيته، كانت الشمس وراءنا تحتفي في البحر، وهي تنشر فوق الشاطىء سحابة من نار، وأشجار البرتقال المزهرة تزفر عطرا قويا منعشا عبر هواء المساء. ولعدم وجود ما يثبت نظره عليه سواي، بدا وكأنه يكشف في عيني ويرى في أعماق روحي الصورة المألوفة المحببة للممشى الواسع البعيد جدا، والذي يمتد من مادلان إلى رودروت.

سأل: "تعرف بورتي؟"

"نعم، بالتأكيد"

"هل تغير كثيرا؟"

"نعم، أصبح أبيض تماما"

"وريدامي؟"

"على حاله كما هو دائما"

"والنساء؟ حدثني عن النساء. لنر، أتعرف سوزان فيرتر؟"

"نعم، بشكل ممتاز، ومن جميع الجوانب"

"آه! وصوفي أستير؟"

"ماتت"

"مسكينة! هل — أتعرف — "

وصمت فجأة، ثم تابع بصوت مختلف وقد أصبح وجهه شاحبا

"لا، من الأفضل ألا نتحدث عنها، هذا يضايقني كثيرا".

عندئذ نهض قائلا وكأنه يريد تغيير مسار الحديث:

"تريد الانتقال إلى الداخل؟"

"أتمنى ذلك" ثم تبعته إلى داخل البيت.

كانت الغرف في الطابق السفلي واسعة، عارية، كئيبة، وتبدو مهجورة. وعلى الطاولة صحون زجاجية وضعها خدم بشراتهم حنطية اللون، يتحركون بلا انقطاع في أرجاء البيت. على الجدار بندقيتان معلقتان بمسمارين، وفي الزوايا ترى بعض المعاول، صنارات صيد السمك، سعف نخيل مجففة وأشياء من كل الأنواع، وضعها — اعتباطا - أشخاص

دخلوا إلى هنــاك. بحيث يجدونها فيما لـو احتاجوا إليها عند الخروج.

ابتسم مضيفي.

"إنه نزل ريفي، أو الأصــح مكان إقامة منفي" قــال لي "لكن غـرفتي مـريحة كما ينبغي، فلندخل إليها".

حين دخلـــت، خيـل إليّ أني في متجــر تحف، فالغرفة متخمة بكل أنواع الأشياء، أشياء لا رابط بينها، غريبة ومتنوعة تبعث لـديك الشعـور بأنها تـذكارات لشيء مــا. وعلى الجدار نقش لـوحات شهيرة، بعـض الأشيــاء وبعـض الأسلحـــة، سيـــوف، مسدســات، وفي الفسحة الرئيسية، مـربع الساتان الأبيض ضمن إطار ذهبي.

مندهشــا، اقتربت لأنظـر إليها، فـرأيت دبوسا يثبت شعرا وسط الحرير المتلألئ.

وضــع مضيفي يـده على كتفي وقــال، مبتسما:

"إنــه الشيء الـوحيـــد الـذي أراه هنــا والشيء الـوحيـد الذي رأيتـه خــلال عشر سنوات. يقول م. برودهــوم وهذا السيف هو اليــوم الأكثر جمالا في حيــاتي؟ أما أنــا فأقول "هذا الدبوس هو كل حياتي".

بحثت عن عبارة شائعة واختتمت قائلا:

"لابد أنك عانيت بسبب امرأة ما".

بفظاظة أجاب «يمكنــك القول إني عانيت معاناة بائسة، وفجأة قفز اسم إلى شفتي لم أجرؤ على التلفـظ به، لأنــك لو قلـت «ميتة» كما حصل حين تحدثت عـن صوفي أستير، فإن دماغي سينفجر، حتى في هذا اليوم.

كنا نقـف على شرفة واسعة تمكننــا من رؤية خليجين، واحـد إلى اليمين والآخر إلى اليسار ـ يفصلها جبال عالية رمادية. كان الوقت غسقا حين الشمس، التــي غابت عن النظـر كليــا، لم تعـد تلقــي بنــورهــا على الأرض إلا عبر انعكاس ظلالها.

تابع كلامه: "هــل تعرف إن كانت جين دي ليمور ما تزال على قيد الحياة؟"

كانت عيناه، المثبتتان على عيني، مليئتين بقلق مضطرب.

ابتسمت وقلــت: "نعم بالتأكيـد، وهي أجمل من أي وقت مضى"

"هل تعرفها؟"

"نعم"

تردد .. ثم سأل: "معرفة كاملة؟"

"لا"

أخذ يدي. "حدثني عنها" قال:

"ليس لـدي ما أقـوله، إنها واحـدة من أجمل النســاء، بـل الفتيــات في بــاريـس، وأكثـرهــن لطفا، تعيـش حيــاتها كــأميرة بشكل مريح، وهذا كل شيء".

همس "أحبها" وكأنه يقول "سأموت" ثم بفظـاظة: "آه! كــانت حيــاة مخيفة على مدى ثلاث سنوات، لكنها لذيذة لكلينا.

كــدت أقتلهــا خمس أو ســـت مـرات، وحاولت هــي اقتلاع عيني بذاك الــدبوس الذي كنت لتوك تنظر إليـه. انظر! هل ترى تلك النقطـة البيضاء الصغيرة تحت عينــي اليسرى؟ هذه تبين لــك كيف أحبّ كـل منا الآخر! كيف لي أن أشرح لك هذه العاصفة؟ لن تستطيع فهمها أبدا.

لابـــد أن هنـــاك ذاك الحب البسيـــط المخلوق من قوة قلبين وروحين، وبالتأكيد هناك شيء من الحب الوحشي الــذي يعذبك بقسوته، المتـولد عن تلك الرعشـــة القاهرة عنـد كائنين مختلفين كليــا، يكره أحـدهما الآخر وفي الوقت ذاته يحبه حتى العبادة.

"حطمتنــي هــذه الفتــاة خــلال ثــلاث سنــوات، كـــانــت لــدي أربعـــة مــلايين استطــاعت تبـديـدهــا بطريقتهــا الهادئة الوديعة، مسحتهــا من الوجود بــابتسامة عذبة بدت تنحدر من عينيها إلى شفتيها.

"تعرفها؟ إذن تعـرف أن فيها شيئا لا يقاوم! فما هو؟ أنا لا أعرفه. هل هو عيناها

الـرماديتـان اللتـان تـدخلان إلى أعماقـك وتظلان هناك مثل شـوكة السهم؟ أو ربما كانـت تلك الابتسـامة الحلـوة اللامبـالية والمغـرية البـاقيـة على وجهها كالقنـاع؟ طريقتها الناعمة التـي تنفذ إليك قليلا قليلا ثم تغمـرك مثل العطـر، مثلما تتلألأ بـدل المشي، وصوتها العذب الـذي ينساب هادئا وفي ذروة الجمال، كـأنـه مـوسيقـا ابتسـامتهـا، إيماءاتها، أيضـا، إيماءاتها الناعمـة دوما، الـدقيقة دومـا، التي تفتـن العيون، هي في منتهى التناغم.

"ثـلاث سنوات لم أر غيرهـا على هـذه الأرض. وكم قـاسيت! لأنها خـدعتني كما خدعت الآخـرين جميعا. لماذا؟ لا لشيء، إلا للخـداع. وحين اكتشفـت ذلـك واتهمتهـا بأنها بنـت شوارع، سيئـة الخلق". قـالت بهدوء: "حسنـا، لسنا متـزوجين، أليـس كذلك؟"

"ومنـذ جئت إلى هنـا فكـرت بها كثيرا، واستطعـت فهمهـا، تلـك هـي مـانـون لا سكوت مـرة أخرى. لم تكن مانـون قادرة على الحب دون خداع. وكانـت المتعة والمال كل شيء في حبها".

صمت. ثم أضـاف. بعد بضع دقائق:

"حين أنفقت آخـر فلس لـدي قالـت لي ببساطة "تعرف يـا حبيبي أني لا أستطيع العيش على الهواء، أحبك كثيرا، أحبـك أكثر مما أحب أي شخص آخر، لكن من حقي أن أعيش، لا أستطيع العيش مـع الفقر في بيت واحد".

"فقط لو استطيع أن أقول لـك كم كانت حياتي معهـا بالغـة الوحشيـة! كلما كنت أنظر إليهـا كانت تتسـاوى عندي الـرغبة بقتلها مع الرغبـة في معانقتها، وتساورني رغبة جنونية بأن افتح ذراعي وأشدها إلي حتى أقتلها خنقا. كـان فيها شيء ما، خلف نظراتها، شيء غـدار لا يمكن الإحـاطة بـه جعلني ساخطا عليها، وربما أحببتها كثيرا لهذا السبب بالذات، فيها الأنـوثة، الغرابة، الأنوثة المخيفة كانـت أكثر بروزا مما لدى أيـة امرأة أخـرى، كـانـت مشحونـة بها، مشحونة حتى الإفـراط، وكأنها مشحونة بسـائل سام، لقـد كانـت امـرأة أكثر ممـا يمكن أن تكون أية أنثى أخرى.

"وكلما كنت أخـرج معها، كـانت تلقـي نظـراتها على كل الـرجـال بطـريقة بـدت وكأنها تمنـح نفسها لكل منهم مـن خلال نظـرة واحدة فقـط". كـان ذلك يغيظنـي، ومع ذلك يشدني إليها أكثر، كانت ملكا لكل النـاس بمجـرد مرورهـا في الشـارع، على الرغم منـي، على الرغم منها. شيء مـرتبط بطبيعتها، مـع أن الإغراء في قمـة الاعتدال والجمال. هل فهمت ما أعنيه؟

"ويـا لـه مـن عـذاب! على المسرح وفي المطعم، بدا لي وكأن كل واحد فيهم يمتلكها أمام عيني، وحيثما كنـت أتركها لوحـدها، كان الآخرون يمتلكوها فعلا.

"عشر سنوات مـرت حتى الآن دون أن أراها، وفي هـذه اللحظة أحبها أكثـر من أي وقت آخر".

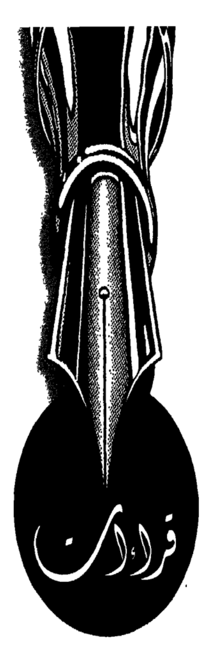
كان الليل قـد انتشر فوق الأرض، وكان الهواء مشبعا بأريج أزهار البرتقال.

قلـت له: "هـل ستحـاول رؤيتها مـرة أخرى؟"

أجابني: "بالتـأكيد. ممتلكاتي الآن نقدا وأراضي بحدود سبعة آلاف أو ثمانية آلاف فرنك، وحين تبلغ المليون سأبيعها وأرحل. بهذا المبلـغ استطيـع قضاء سنـة واحـدة معها، سنة جميلة كاملة، وبعدها ـ الوداع، ستنتهي حياتي".

سألته: "وبعد ذلك؟"

"بعد ذلك" أجابني "لا أعرف، سينتهي كل شيء. ربما أطلب منها أن تقبلنـي خادما في بيتها".


قراءات

# بلند الحيدري

# استراحة الحارس المتعب

● حسين حموي

أخيرا تــوقفت دقــات ذلــك القلب المفعم بالحزن والتمرّد، والغضب إلى حافة العنق.

توقف بعيدا عن أسوار الوطن الذي نشـأ، وترعرع بين أحضـانه، ثم فجأة، وجد نفسه مطـروحـا خــارج الحدود، يتنفس أنســام الغربــة والمنافي، ليس لــه من صديق يخفف عنه أحزانه إلاّ الشعــر، لم يكن الشاعر بلند الحيدري، وسطيا في طروحاته، ولا مساوما على شاعريته، وأفكاره، بل كان دائما يحمل رايــة التمرّد والغضب على كل المقــالب التي تعوق تقــدم الأمة، ونهوضهــا. ولأنه كــان صلبا، وعنيــدا، ومقاوما جلودا في مقــارعة أبناء الظلمة، ونصـيرا شجاعا مطواعا للأخذ بيد أبناء النور، والدفــاع عن قضاياهم. فقد تعـرّض خلال حيــاتــه التي امتـدت قرابــة

سبعة عقود إلى مصائب وأخطار، تعرّضت فيها حياته للموت أكثر من مرة، وكاد أن يدفع ضريبة اغترابه وجوده الشعري برمته، لولا أنه كان بين الحين والآخر يعاوده الحنين إلى هذا الصديق الوفي الذي لازمه، وهو في سن اليفاعة، ولم يفارقه إلا صبيحة الثامن من شهر آب ١٩٩٦ في قلب لندن، داخل أحد المشافي العابقة بمرضى القلب، حيث كان الحيدري، واحدا من أولئك المرضى الذين دخلو سجلات مشفى (بروميتون) لإجراء عمل جراحي في الجهة اليسرى من صدره، في أوردة وشرايين ذلك القلب المسكون بالحزن، والخيبة منذ بداياته الأولى على طريق الأحزان، والاغتراب.

في مشفى (بروميتون) توقف قلب الحيدري، وهو يقطر دم أحبّته، وتراب وطنه الذي غادره مكرها إلى بلاد الغربة والمنافي بعد أن شعر أنّ الأرض تضيق تحت قدميه، والسماء تكاد تطبق على رأسه.

في مكان ما داخل تلك العاصمة، انشقت الأرض على مسافة ذراعيه، وقامته، ليستلقي نازعا عن كاهله ملاءات تلك الأحزان التي تلقي بكلكها على قلبه، وتنغّص بثقلها حياته.

داخل ذلك النفق المظلم، إلا من بعض النبرات الشعرية التي كانت تصخب بها المطبعة قبل رحيله بأسبوع، وعلى وسادة الحزن والكآبة، والاغتراب. أسند رأسه، واستراح في عالم البرزخ، يردد آخر قصائده الغاضبة.

كان من المفترض أن تبادر المؤسسات الثقافية العربية، والهيئات المعنية في الثقافة والأدب بعامة، والشعر منه على وجه الخصوص بالدعوة للمشاركة في التشييع، وأن نأخذ على عاتقها الجثمان إلى مسقط رأس الشاعر، غير أنها بكل أسف لم تفعل، ولم تبادر الجهات الثقافية المعنية في العراق لاحتواء الجسد المسجّى على التراب الأجنبي، فما كان من أصدقاء الشاعر الذين يعيشون مثله في بلاد المنافي والغربة، إلا أن يتنادوا من داخل لندن، والضواحي المجاورة لها ليسيروا في موكب مهيب في جنازته من داخل ذلك المشفى إلى المقبرة التي تضم في ثراها الأدباء والفنانين والشعراء الذين يعيشون في المغترب.

## إلماحه عن سيرته الذاتية:

ولد «بلند الحيدري» في مدينة السليمانية عام ١٩٢٦، وتعدّ هذه المدينة من المناطق الآهلة بالسكان الأكراد في شمال العراق، ولم يكن منحدرا من أسرة فقيرة، بل كان على العكس من ذلك ينعم بالكثير من الامتيازات التي تنعم بها الأسر البورجوازية.

فقد كان والده موظفا إداريا ذا شأن في القوات المسلحة العراقية، وكان يؤدي واجبه الوظيفي في قلب العاصمة بغداد، مما أتاح الفرصة السانحة للإبن الشاب «بلند الحيدري» الذي كان يعيش مع أسرته في السنوات الأولى من عمره، أن يتعرّف على أهم الشعراء المبدعين من أبناء جيله، وعلى وجه التخصيص (بدر شاكر السيّاب، وعبدالوهاب البياتي، ونازك الملائكة)، وإن كانت الأخيرة تعيش في كنف أسرة محافظة عملت في البدايات على الحدّ من شاعريتها، بقصد إطفاء جذوة إشتعال القصيدة من عالمها، غير أن ينبوع الضياء الذي كان يدفق من صدر نازك، كان أكبر من أن ينطفىء أوينوس في أفواه تلك العقول المحافظة، وازداد في توهجه، وإشعاعه إلى أن تسنّم رأس الهرم الشعري في ريادة الحداثة، وشق طريق التحديث في الشكل

والمضمـون، للأجيـال الصـاعـدة، التاليـة لجيلها.

ولم يكن «بلند الحيدري» هو الآخر بعيدا عن تلك الموجة التحديثية الجديدة التي بدأت ملامحها وأصـواتها الأولى في العـراق، مع منتصف العقـد الخامس من هـذا القـرن العشرين، وظهـرت الاجتهادات والتبـاينات بين الشعراء المحدثين أنفسهم، بين من يركز على اللغـة ويـدعـو إلى تفجيرهـا، وبين من يدعو إلى الخروج كلية على العمود الشعري، وإعلان القطيعة عن التراث العربي في جميع مراحلـه التاريخيـة تحت دعاوي التجـديد والتحـديث. وبين من فهم الحداثـة فهما مـوضـوعيـا، وكـان معتـدلا في أفكـاره، وطـروحـاتـه مـن جمعـوا بين الأصـالـة والحداثـة، حيث كـان الشـاعـر «بلنـد الحيـدري» واحدا من هـذه المجموعـة التي كانت تـدعو إلى الأصـالة في الشعر بـالقدر الذي تـدعو فيـه إلى الحداثة. وكـان إلى آخر أيامـه يرفض القطيعـة مع الموروث العربي للشعر، ويقف بعناد ضـد القصيدة النثرية ودعاتها. وبقيت محاولات التجـديد تتراوح بين هذه النظـرات إلى أيامنا هـذه كما يقول النـاقـد «عـز الـدين اسماعيـل بعيـدا عن الاستقرار والثبات: «إن القصيـدة الجديدة، يتفجر فيهـا روح آخر، لا يخطئـه الإنسان، وإن لم يستقـر بعد في النفـوس الاستقـرار اللازم. والمسألة مسألة زمن».

و«بلند الحيدري» الذي لم ينل الشهادات العـاليـة التي تمنحـه الألقـاب، وتـؤهلـه للتدريس في الأكاديميات، استطاع من خلال اجتهاده الشخصي، وجدّه اليـومي، وتثقيفه الـذاتي أن يكون في طليعـة المثقفين العـرب، وفي صف الروّاد الأوائل للتحديث الشعري في الوطن العربي. ظهر ذلك بشكل جدي منذ أن أصدر ديـوانه الأول (خفقـة الطين) عام ١٩٤٦. «الذي بدا فيه متأثـرا بالرومانسية التي أسست لها مـدرسـة (أبـولـو) وعلي محمـود طـه، ومحمـود حسن اسماعيل، وبـالشاعـر عمر أبـو ريشـة، وسرعان مـا غـادرهـا إلى الـوجوديـة، ليـلامس أسئلـة الإنسـان وحيرتـه، وقلقـه أمـام الـزمـان، والقضايا الكونية الكبرى» *٢. غير أن هذه الـرومـانسية لم تغب كليـا من عـالم بلنـد الشعـري، بل ظلـت بعض مـلامحهـا، وأنسامها، تدخل في نسيج بعض قصائده في ديـوانـه الثاني (أغـاني المدينـة الميتـة) مع ترصيع جميل من أنسام المدرسة الواقعية. هذه الأنسام التي تحولت إلى ملامح شعرية واضحـة، وسمات شعريـة متميـزة تشكل الخصـوصيـة الإبداعيـة لهذا الشـاعـر في ديـوانه الثـالث (خطوات في الغـربة) الـذي نشره عام ١٩٦٥ وفي ديوانـه الرابع (رحلة الحروف الأصفر) الـذي نشره عام ١٩٦٨.

وتعتبر هذه الفترة من عام ١٩٦٥ حتى عام ١٩٧٣ هي أخصب المراحل التـاريخيـة في إبداع بلنـد الحيدري. ربما يعـود السبب في ذلك إلى إشكالية الأحـداث التي وقعت خلال هـذه الفترة، وربما يعود إلى أسبـاب ذاتيـة تخص الشاعر ذاته، حيث أصـدر بعد هذين الـديـوانين ديـوانا آخـر بعنـوان (أغـاني الحارس المتعب) عام ١٩٧١ وديوانه الأهم من بين مجمـوعـاتـه كلها (حـوار الأبعـاد الثـلاثة) عـام ١٩٧٣. ثم صمت الحيـدري منذ ذلك الوقت عن الشعر حتى عام ١٩٨٥، حيث عمل في الصحافة الثقافية والفكرية في بيروت وكـان رئيسـا لتحـريـر عـدد من المجلات، ثم غادر المدينـة إلى لندن ليواصل هناك عملـه الصحفي، وأصـدر عام ١٩٨٥ ديوانه (إلى بيروت مع تحياتي) الذي صور فيـه مأساة المدينـة التي أحبها، وعـاش في كنفها سنوات طويلة» *٣، كما أحب العديد من العواصم والبلدان التي كان لها محطات إبداعية فيها كالكـويت، القاهرة، ونيقوسيا،

باريس، ودمشق التي شارك فيها بأجمل قصائده في مهرجان المحبة السادس باللاذقية، ولقي من الحفاوة والتكريم واللقاءات في الصحافة المقروءة والمسموعة والمرئية مالم يحظ به شاعر آخر من المشاركين في هذا المهرجان.

ومن المصادفات العجيبة أن الحيدري ليلة وفاته في لندن كانت تعقد ندوتان حول الحداثة في الشعر العربي المعاصر الأولى في اللاذقية تحت عنوان (الشعر الحديث إلى أين) حيث كان الشعراء:

عبدالوهاب البياتي، وشوقي بغدادي، وشوقي بزيع، ومحمد علي شمس الدين، يتحدثون في تلك الندوة عن روّاد الحداثة، فكان الحيدري محور البحث والاستشهاد لا سيّما عند الشاعر العراقي عبدالوهاب البياتي الذي أفاض في الحديث عن تجربته، واعتبره ليس رائدا ومجددا وشاعرا محدثا، بل شاعرا مؤصلا أيضا. وفي اليوم ذاته كانت تعقد ندوة أخرى في مدينة (أصيلة) في المغرب العربي، وكان الشاعر الحيدري مدعوا للمشاركة في هذه الندوة السنوية التي تعني في مسألة النقد والحداثة عناية فائقة، ولم يتمكن الحيدري من حضورها بسبب دخوله المشفى قبل عدة أيام، وقد أعلن الأديب محمد بن عيسى رئيس جمعية المحيط الثقافية المنظمة لموسم (أصيلة) جائزة للشعر العربي تحمل اسم «بلندر الحيدري»، تمنح على غرار جائزة الشاعر الكونغولي (تشيكايا أو تاميس) للشعر الأفريقي.

الشيء الذي يثير الدهشة في حياة هذا الشاعر، وسيرته الذاتية، هو صمته الطويل في تأملاته وفي إبداعه، فقد أصدر المجموعة الشعرية الأخيرة بعد عشر سنوات من الصمت استمرت منذ عام ١٩٨٥ حتى عام ١٩٩٦. وحين توقف قلب الحيدري، كانت مجموعته الشعرية (دروب في المنفى) تشق حجب الظلمة إلى رحاب النور.

## السمات المميزة لشعر بلند الحيدري

إذا كان بعض معاصري الحيدري، ورفاقه على دروب التحديث الشعري، قد نفضوا أيديهم من القديم، وأقاموا بينهم وبينه أسوارا شاهقة، تشكل نوعا من القطيعة والانفصال عن ذلك الموروث الشعري الأصيل، فإن بلند الحيدري، كان أكثر الشعراء المحدثين تواصلا، وتعلقا مع هذا الموروث، لذلك يصح أن نقول فيه إنه رائد الحداثة التي تستمد جذورها من الأصالة، ويرفض قصيدة النصر، لأنها في نظره تشكل خروجا وعقوقا لتلك الأصالة. لقد استفاد من جميع معاصريه، وأساتذته، وبخاصة (معروف الرصافي، وجبرا ابراهيم جبرا، والسياب والبياتي)، كما كان متابعا للترجمات الشعرية بشكل عام، وبخاصة عن الفرنسية لأهم الشعراء الكبار أمثال (رامبو، وبودلير).

وتجربته الشعرية تنم عن نضج وعمق وموهبة، وامتلاك لأدواته الشعرية، يقول أحد الشعراء المعاصرين في شعر الحيدري: "منذ نعومة أظفاره بدأ بلند الحيدري شاعرا استثنائيا في شعره، وحياته في آن واحد، لقد تمرّد قبل كل شيء على سلطة الأدب البطريكية، إذ يقول بهذا الصدد: "لم أكن أفهم أبي، ولم يكن يفهمني، فتركت القصور"، بل إن نزعة التمرّد هذه استعملت أكثر وأكثر ليحطم أعراف أسرته". كما تمرّد على الأنظمة، وغادر بغداد، متجاوزا جميع الأعراف، والتقاليد التي حاول النظام العراقي أن يفرضها عليه، وبقيت بغداد مدينة الحلم في الذاكرة

والخيال، تعاود مشاعره، وذكرياته، فيقول منها أجمل القصائد ها هو يقول في إحدى القصائد.

**بغداد**
**تلك الفاتنة السمراء**
**لماذا ماعدت أراها إلا في ثوب حداد**
**إلا في ظهر محني، أو جلد مهري**
**أو شهقة امرأة ثكلى،**
**أو دود يتوالد ما بين عيون القتلى**
**وخرائب سود يتسكع فيها الموت**
**وليس سوى صمت رماد**
**بغداد**
**ما عدت أراها إلا في سوط**
**مازال يقهقه في كف الجلاّد**

هكذا هو في جميع قصائده جريئا لا يخاتل، ولا يراوغ، ولا ينحني للريح مهما كانت عاتية، يقول كلمته ويمشي من غير أن يحسب أي حساب لغضب حاكم أو مسؤول، ويواجه الحقيقة التي تختمر في ضميره ووجدانه بكل شجاعة وقوة حتى وإن أغضبت صراحته، وشجاعته أقرب المقربين إلى قلبه. ها هو يقول لبعض الموسرين الذين انغمسوا في طين الأوحال ثم راحوا ينظرون إلى تلك الغانية الأمة بعيون الاحتقار والإدانة:

**تمرّ فتطغوا عليها العيون**
**وترجمها لعنة العابرين**
**ولكنها وهي في رجسها**
**لأظهر منكم لا تعلمون**

ولم يكن الحزن ليفارق حياته لحظة واحدة، فكأنه ظلّه الذي يلازمه أينما كان، وأينما رحل في بلاد الغربة والمنافي.

إنه مسكون بالحزن من رأسه حتى أخمص قدميه، ويظهر هذا الحزن جليا واضحا في مجموعاته الشعرية على وجه الإطلاق، حتى الأمل الذي كان يرتجي منه بارقة أو تفاؤلا، كان يبدو له مرصعا بالحزن والكآبة كما هو الحال في قصيدته: (حديث للسبت القادم)

**في الغرفة، ذات الغرفة، سيمر السبت، وبلهفة**
**قد تذكرني، قد تسأل عني**
**لم يأت، لن يأتي، ويفوز الصمت في الغرفة أو تبكين**
**كلا، كلا، لكني لا أدري**
**لم أشعر أن السبت حزين**
**أشعر أني أدفن شيئا مني في صمتي وبلهفة**
**قد تسمع صوتي**
**قد ترجع نبرة حزن في صوتي**
**من يدري**
**قد لا تسمع شيئا غير خطى الموت**
**وتضيع بلا حب ولهفة، وسيضحك في الغرفة غيري**

هكذا كان طيف الحزن لا يفارقه، وخيوط عنكبوت الموت تلاحقه في جميع الجهات. ومع كل هذا الحزن، وهذا القلق من الموت كان يصرّ على المقاومة، والسير عكس اتجاه الريح، والتمرّد على الطغاة، والظلم، باحثا عن دروب الخلاف، وناثرا الضوء والأمل في سماء الغربة الداكنة وأرض المعمورة المسكونة بالظلم والقهر والتشرّد.




*١: الشعر العربي المعاصر، د. عز الدين اسماعيل ـ دار العودة ـ دار الثقافة، بيروت ـ الطبعة الثانية، ١٩٧٣ ص ٥٩.

*٢: صحيفة تشرين، العدد/ ٦٥٩١ ـ تاريخ ١١/٨/٩٩٦ الصفحة الأخيرة.

*٣: المصدر ذاته.

*٤: دراسة (بلند الحيدري) رائد الحداثة المنسي ـ ابراهيم اليوسف مخطوط.

# اليوناني يانيس ريتسوس

## شاعر البساطة والعمق والمقاومة

● حسن حميد

-١-

لا شك، أن الشاعر اليوناني يانيس ريتسوس، قد شغل حيزا كبيرا من اهتماماتنا نحن المثقفين، ذلك لما امتلأت به قصيدته من روح تعبوية ونضالية، ومشتركات إنسانية، أساسها الأول القيم النبيلة الطامحة إلى جمال الحياة من دون ظلم وعسف، أو خيانات كبيرة، أو حروب صغيرة.

وقد اندمجت قصيدته بسلوكه الحياتي واليومي، بحيث أخذت الكثير من روحه وتوجهاته، كما أخذت سيرورة حياته الكثير من قيم قصيدته وروحها، وبات من العسير فرز هذا التماهي والتوحد ما بين الشخص والقصيدة، وما بين الروح والخُطى المنثورة كسلوك.

إن وعي الذات ودورها في الحياة هو الذي أوجد دور القصيدة ووعيها في مسيرة الآخر، فالدعوة إلى الصمود، والمقاومة، ومقارعة الظالم، وعدم الاطمئنان للخونة.. عبر قصائده الكثيرة هي نفسها التي قادته إلى عشرات المعتقلات داخل وطنه اليونان، وهي نفسها التي جعلته يعاني الكثير من آلام العزلة في منافيه في الجزر البعيدة النائية الموحشة.

إن محاولة السلطات في إيجاد كينونة القطيعة ما بين الشاعر والجماعة باءت مرات عديدة بالاخفاق ذلك لأن القصيدة التي كتبها يانيس ريتسوس عششت في ذهن المتلقي، فصارت بديلا، وروحا رابطة ما بين (الباث) صاحب القصيدة، والقصيدة (الرسالة) نفسها، وصار الفردي مشتركا، أو قل، جماعيا، بعدما غدا الجماعي هما وشغلا للقصيدة والسلوك.

ولأن ريتسوس كان قانعا بأن الجماعي سيضطر في النهاية بالصفاء، والطمأنينة، فإنه كان على قناعة بأن هذا الصفاء، وتلك الطمأنينة لا بد وأن تسبقها

العاصفة اللجوج، والأمواج المتلاطمة، من أجل بناء المناخ المراد والمرتجى، والإيمان أيضا بأن لا خلاص للفردي إلا عبر ما هو جماعي، وأن هذا الخلاص لا يأتي إلا عبر البوابة الأولى والأهم: الحرية

**«إن كان الموت يجيء دائما**
**فهو لن يأتي إلا تاليا**
**الحرية، دائما، هي الأولى»**

**- ٢ -**

أشياء كثيرة، تأخرت في حياة ريتسوس، منها الصحة (بعدما فتكت به الأمراض وهو لا يزال فتى) والشهرة (بعدما حوربت أعماله وألصقت بها عشرات التهم)، والحرية (وقد اقتيد في الليالي العبوس إلى المنافي في الجزر مرات ومرات، وسلخ من عمره سنوات طوالا في عزلة مؤلمة) والزواج (حيث لم يتزوج إلا وهو في نهاية سنوات العقد الخامس من عمره، لكن الذات الجمعية، أو الروح المجتمعة الواحدة عوضت كل شيء، فمحت التأخير، وقدمت الشاعر كما يجب بحيث صار صوتها، ووجهها، وقدوتها، ورمزها، كما صار هو نبرة الثقافة والإبداع، وصفوتهما، والمنارة لرواد الثقافة والإلهام في قابل الأيام البعيدة والقريبة في آن معا.

وبذلك.. آمن ريتسوس بأن الذاتي (وقد صفا) هو الجماعي، وأن بواعث الذات ورغائبها هي بواعث الجماعة، ورغائبها ذاتها، بعدما توحدت المشاعر والطموحات، وبعدما صارت الرغبات مشتركا عاما في ظل دوائر الظلم والعتمة والنفاق، ولذلك كان من العسير على دارسي قصيدة يانيس ريتسوس تحديد ما هو ذاتي وفرداني مما هو جماعي ومشترك، وهذا هو بالضبط ما أوجد لقصيدته بعدا اجتماعيا، أو قل، بعدا انسانيا اتخذ من نصرة القيم الإنسانية الرفيعة هدفا ومبتغى لكل جولاته الشعرية.

ويلحظ المرء أن الطفولة البائسة، القريبة من حالة التشرد والضياع التي عاشها ريتسوس، بين أبويه الفقيرين جدا، أثرت كثيرا في مجمل مناخات قصيدته، فظل أكثر لصوقا بالطبقات الفقيرة، معبرا عن آلامها وطموحاتها، وهو الذي لا يزال يستشعر طعم حرب الفقر اللاذع لحظة لحظة، وخطوة خطوة.

**«عيادات جراحة الأسنان تضاعفت**
**في ضاحيتنا الفقيرة**
**وكذلك الصيادلة، وصانعو التوابيت**
**والأمسيات عمياء»**

**- ٣ -**

وأمر آخر أثر كثيرا في مناخات قصيدة ريتسوس هو سيرورة حياته القاسية التي عاشها وسط بيئة فقيرة تشكو من العديد من الآلام والمشهديات البائسة، وقد كان انحيازه المبدئي إلى الطبقات الفقيرة بدهيا، بحيث غدا صوتها، وهذا ما قاده إلى السجون والمنافي العديدة، بغية كبت صوته، وشل فعالية قصيدته. لكل ذلك أشبعت قصيدة ريتسوس بالرداء الشعبي، وبدت نابضة بهواجس الناس وغاياتهم، وراحت كلما انعتم الأفق المستقبلي قليلا، تلتفت إلى الماضي لتستمد من روعته قوة للحاضر لبناء المستقبل والوصول إليه. ولم تكن التفاتات ريتسوس إلى الماضي من أجل المباهاة أو رثاء الحاضر، وإنما من أجل تعزيز الراهن بما تختزنه الذاكرة من أمجاد وأزمان

وحوادث نبيلة.

**«تماثيل الأبطال مهملة في ساحات المدينة**
**وتلك التي في الحدائق العامة يغطيها ذرق الطيور**
**من يقرع الجرس**
**من يبني الدروب»؟!**

وتكاد صفتا العمق والبساطة من أهم ما يميز قصيدة يانيس ريتسوس، فقد صاغ أحلام الناس بلغتهم، ورفع العادي والمرئي إلى رتبة الصفاء الفني للإبداع الأصيل، كما شكل قصيدته بأسماء أناس أحياء يعيشون قربه، ومن حوله، وبأسماء أمكنة معروفة. ما يخطر ببال ساكنيها أنها ستصير حديثا للناس بعدما دخلت أبهاء الأدب والإبداع الرائقين، وبذلك غدت قصيدة ريتسوس حياة أخرى تعاش مرة ثانية لأناس عاديين، لكنهم على درجة كبيرة من الأهمية بسبب أفعالهم، والقيم الإنسانية العزيزة التي يحفلون بها ويدافعون عنها في آن معا.

**«في الطابق الثالث، يعيش الطلبة الفقراء الثلاثة**
**في الطابق الثاني، تعيش الخياطات الخمس مع كلبهن**
**في الطابق الأول، يعيش المالك مع ابنته المتبناة**
**في السرداب، السلال، والجرار، والجرذان**
**الطوابق الثلاثة، تستعمل السلم نفسه».**

**ـ ٤ ـ**

وبعد، فإن ريتسوس، وعبر قصيدته البسيطة والعميقة، أثر كثيرا في النسيج الشعري اليوناني القديم والحديث معا. فهو يعد رمزا من رموز الشعر اليوناني، كما تعد قصيدته نقطة التحول لكتابة شعرية جديدة، وانموذجا حاكاه عشرات الشعراء من بعده في اليونان، وخارج اليونان، بحيث صار من الواجب الإبداعي قراءة ما كتبه ريتسوس من أشعار، وما عمل عليه من موضوعات وصياغات هي على غاية من الإتقان والبساطة، والانحياز إلى القيم الإنسانية السامية.

**بطاقة**

- ولد ريتسوس في قرية (مونموا سيا) اليونانية سنة ١٩٠٧
- عاش في طفولته حياة صعبة، وأصيب بعدة أمراض كان من بينها السل.
- أصدر ديوانه الأول (التراكتورات) سنة ١٩٣٤ وبدءا من هذا التاريخ بات يصدر كل سنة كتابا.
- اعتقل مرات عدة، منذ عام ١٩٤٣، ونفي إلى عدة جزر، ولم يفرج عنه إلا سنة ١٩٥٢
- عاش فترة الحرب الأهلية (١٩٤٧ ـ ١٩٤٩).
- تزوج سنة ١٩٥٤
- طوف في عدة بلدان من العالم، من بينها بلغاريا، الاتحاد السوفييتي، كوبا، تشيكوسلوفاكيا، بلجيكا.
- نال جوائز عالمية عديدة، وكان مرشحا لجائزة نوبل طيلة سنوات عديدة
- اعتقل من جديد مرات عديدة في وطنه اليونان
- منعت دواوينه من الأسواق منذ عام ١٩٦٧
- ترجمت قصائده إلى لغات عالمية عديدة.




# الخيط الرفيع بين «أدب البورنو»... والخيال الأدبي السوي

● بقلم: محمد يوسف

شاع في الآونة الأخيرة مصطلح «أدب الجسد».. وظهرت مقالات وتحليلات «رؤيوية» تتناول هذا «الجنس الإبداعي» على أنه يحمل سمات ومواصفات «جديدة»... وركزت بعض «الرؤى» التي رصدته على:

- مفهوم أدب الجسد.
- مفرداته ورموزه.
- استنباطاته واستبطاناته ودلالاته.

وتمحورت أفكار تلك الرؤى على أن «أدب الجسد» يبشر بظهور آفاق إبداعية مستحدثة بإمكانها تحويل الجسد أعضاء وفورنات فسيولوجية وكيميو - فيزيائية وسيكلوجية إلى دورات إيقاعية.

وهذا تنظير «جميل»... و«نبيل» في حد ذاته.. لكن الفاحص المتأني المتأمل سواء كان «ناقدا محترفا».. أو «ذواقة» يتمتع بـ«التذوق النوعي» المرتكز على الخبرة والثقافة الذاتية، من السهل عليه كشف «الالتباس» في المصطلح.. و«التجارب الإبداعية» القابلة للشرح والتشريح.

بإمكان القارىء متابعة النماذج التي نشرتها مجلة «إبداع» المصرية عدد يوليو ١٩٩٦ ومجلة «الجراد» التي ينشرها ما يطلق عليهم أدباء التسعينات في مصر.

إن الالتباس الذي أشرت إليه يتجذر حول نقطة «كشف المستور» وكسر «التابو» الجنسي.. بطريقة فجة وهشة.. حيث تختلط تضاريس «جغرافية الكبت»... وتاريخانية «الكابت والمكبوت» بـ/الخيال الأدبي اللاسوي الذي لا يميز بين الأبيض والأسود.. أي بين ممارسة التخيل الذي يمتد في اللاشعور داخل تشعبات غابة التجذرات والترسبات والإحباطات الجنسية المتوغلة في «تاريخ الذات».. وبالتالي يقع «المبدع المكبوت» (قاصا كان أو شاعرا) في مصيدة الـ«بورنوغرافيا» PORNOGRAPHY (أو الإباحية التي تفضي وتفضفض لتكريس التفريغ والإشباع الجنسي الوهمي)... وفي المحصلة يصطبغ المكبوت بـ«البصمة الفرويدية».. وتصبح كل «رؤية إبداعية» تصعد وتتصاعد.. وتتلوى وتتلون في أتون الجنس وفحيحه اللهبي الجارف.

وهنا يكمن مأزق «المبدع المكبوت»... خاصة إذا كان يعاني من احتقان سوسيولوجي واقتصادي يجرفه إلى ذروة التأزم «الوجودي».. بحيث لا يكون قادرا على «ممارسة» السلوك الإنساني الاعتيادي في علاقته مع «الآخر» و«يفرض» على هذه العلاقة في أغلب الأحيان ان تكون «ملتبسة» هي الأخرى و«محشورة» في زاوية «العجز الاجتماعي والاقتصادي».. ولا تجد متنفسا إلا على الورق... وهذا هو ما يبرر لجوء عدد من شعراء التسعينات «المكبوتين».. والقاصات اللائي يعانين من الارتطام بأحجار الواقع الاجتماعي والاقتصادي المدببة الملساء إلى وصف الأعضاء الجنسية عبر «رؤية البورنو» «الرؤية الاباحية المتهافتة».. وليس عبر الخيال الأدبي المتفاعل والمتصاعد بالتسامي.

وربما يقودنا هذا إلى قضية «تعرية الجسد» (على وزن تعرية النفس) باستخدام الرؤية الإبداعية.. وهي قضية في غاية التعقيد على أساس أن «المبدع المكبوت»، طالما هو يعاني من اللاسوية في الرؤية و«البث» على موجة «ترسبات» الكبت وذبذباتها الملتبسة بدعوى:

ـ التخلص من ازدواجية الفعل والممارسة.

ـ توسعة سقف التجربة الذاتية وصبغه بـ/ مصداقية «متوهمة» قوسقزحية.

طالما هو هكذا فلن يتمكن من تطويع وترويض رؤيته المبنية على «زمكانية الكبت».. من/ تعرية الجسد.. بتوظيف واستثمار «الخيال اللاسوي» لصالح «الخيال السوي».. إذ إن عند هذا المفصل تكمن المفارقة الفجائعية: كيف يتأتى للمبدع المكبوت أن «يفارق» جغرافية «كبته» المليئة بتضاريس النتوءات الجنسية المتوحشة..؟

وتصبح المعادلة على هذا النحو:

كبت جنسي + عجز سوسيولوجي اقتصادي سيكلوجي = رؤية إبداعية لا سوية...

ومن ثم يكون هناك بعد تبريري لهذا الفيضان والهيجان الرؤيوي المتكىء على عكاز «الإفضاء» و«الفضفضة» «الانتقامية» المستندة على «ممارسة الجنس الشفاهي» عن طريق «التعرية» و«التعري» بالكلمات والصور والمشاهد التتابعية المنبثقة من الذاكرة المكبوتة.

إن معضلة هذا النوع من الأدب، عبر ما

أشرنا إليه، تتمفصل حول مرتكزين:

ـ مرتكز «موقف التأزم الوجودي» على المستويين الذاتي والجماعي.. ومدى مصداقية «الإفضاء» و«الرؤية» السوية.

ـــ مرتكز قدرة المبدع المكبوت على الفصل بين الخيال الإباحي.. والخيال الإفضائي (نسبة إلى الإفضاء).

وفي وسع المبدع المكبوت أن يميز الخيط الرفيع بين الاثنين.. ويعقد المقارنة بنفسه.. فما يراه المرء في علب الليل يدخل في نطاق العجز الذي يجمع الكابت والمكبوت.. وما يراه الإنسان في فضاء اللوحات التي تحول الجسد الإنساني إلى إيقاعات شفافة ينتمي إلى تحرير الجسد والرؤية الإبداعية معا من «مثقلات» و«محبطات» الكائن البشري الواقف على حافة المكابدات الفسيولوجية المرهقة.

ومن يعيد قراءة د. هـــ لورنس، مثلا، وروايتيه «أبناء وعشاق» «وعشيق الليدي تشاتري» يكتشف بسهولة الفرق بين «العجز الرؤيوي» والتوثب الكيميو ـ إبداعي.. وكيفية تضفير الاستبطانات البشرية بالشروط الفنية للإبداع.. وبذلك تصبح «خوخة لورنس الملساء».. رمزا جنسيا وإبداعيا في الوقت ذاته.

ومن يفتح ملف رواية «أنف وثلاث عيون» لإحسان عبد القدوس التي أثارت أزمة في البرلمان المصري إبان حقبة الستينات وأوج الحكم الناصري انطلاقا من أنها رواية جنسية تحض على الفسق والرذيلة.. يكتشف بسهولة أيضا أن عبد الناصر كان على حق عندما تدخل وأمر باستمرار نشر فصول الرواية على صفحات مجلة «روز اليوسف».. لعدة أسباب منها:

ـ أن الرواية عمل فني يمتلك شروط الفن القصصي.

ـ أن شخصياتها ينطبق عليها الشرط الإنساني.. حيث «العجز» و«الضعف البشري».. يدخلان في إطار السلوكية السوية.

ـــ أن مصداقية الأبعاد الإنسانية لشخصيات الرواية لا تشوبها شائبة.

وبغض النظر عن الصداقة الشخصية التي كانت تربط إحسان عبد القدوس بعبد الناصر.. واهتبال النظام الناصري الفرصة لـ/ «الإفراج» عن بقية فصول الرواية لتلميع صورته وبسط شعبيته وجماهيريته.. بغض النظر عن ذلك كله.. فقد كان عبد الناصر على حق بتدخله وإعلان انحيازه لحرية المبدع السوي الواعي.

وفي يقيني.. فإن التباس ثنائية أدب الجسد.. وجسد الكتابة سيظل مندلعا.. ومشتبكا.. ويساعد على ذلك عدة أمور من بينها:

ـــ تكنولوجيا البث الفضائي.. حيث بإمكان «الإنسان المكبوت» استدعاء كافة صور «الجنس التكنولوجي» باستخدام طبق الفضاء التلفزيوني.

ـــ الضخ الإباحي لشبكة الانترنت.. الذي يتضمن رسومات وحكايات وأفلام «جنسية» حتى للأطفال.. وهو الضخ اللاأخلاقي الذي تقف وراءه «مافيات» إجرامية يقودها علماء كمبيوتر وعلم نفس وعلم الجريمة ورجال الأعمال الذين يحققون أرباحا «فلكية» على حساب القيم والأخلاق والمبادىء والمثل العليا.. وما «يتفجر» عن ضخ الـ/ البورنو ـ الالكتروني (إذا جاز التعبير) عن ربط «الدعارة التكنولوجية» بـ/ شبكات وعصابة الرقيق الالكتروني الأبيض».. وهي القضية التي انعقد من أجلها مؤخرا مؤتمر ستوكهولم برعاية اليونيسيف

وضم ١٢٢ دولة بالعاصمة السويدية لمناقشة ووضع الحلول ومحاصرة ظاهرة اصطياد «براءة الطفولة» في شبكات الرذيلة والعهر والتعهير.. وإيقاعهم ـ عبر الإغواءات والإغراءات الالكترونية ـ في مستنقعات الجنس العبثي الرخيص.

إن «أدب الجسد» بحاجة إلى رؤى نقدية عصرية قادرة على فض الالتباس والاشتباك بين:

ـ أدب البورنو.. وأدب الجنس السوي.

ـ الإغواء الالكتروني (البث الفضائي.. وإباحيات شبكةالانترنت).

ـ ثنائية الكبت والإفضاء... والانفجار «الجنسي» بترسباته اللاسوية.. والفضفضة الإبداعية التي تملك شروط العمل الفني السوي■.




شهدت سنة ١٩٨٢ حدثا كان الأول من نوعه في صناعة الأفلام الأميركية، فخلال موسم ١٩٨٢/١٩٨٣ لم يكن أشهر «ممثل» سينمائي شرا أبدا، وبحسب المرجع «تاريخ السينما المصور» بالانجليزية، كان ذلك الممثل إي تي ET، الشخصية الغريبة الشكل إنما الظريفة الآتية من الفضاء الخارجي التي قامت بدور البطولة في فيلم (إي تي: القادم من خارج الأرض) ET: The Extraterresr-tial

هذه الحالة اللافتة للنظر هي مجرد دليل واحد من الأدلة الكثيرة على الشعبية الهائلة التي حظيت بها روايات الخيال العلمي في السنين الأخيرة، فبعد أن كان أدب الخيال العلمي يقتصر على المجلات الرخيصة ويعتبره الناس سلوى الوحيدين والحالمين، صار جزءا بارزا من التسلية الشائعة، ولكن ماذا يكمن وراء شعبيته المثيرة؟ للإجابة عن هذا السؤال يجب أن نتأمل أولا في تاريخ أدب الخيال العلمي.

## اهتمام متزايد

منذ زمن بعيد سحيق يروي الناس قصصا غير حقيقية لإخافة الآخرين أو التأثير فيهم أو لمجرد التسلية. ولكن خلال القرنين السابع عشر والثامن عشر دخلت أوروبا عصر التقدم العلمي والمادي. وابتدأ كثيرون يتحدون الأفكار ومراجع الثقة التقليدية. وفي هذا الجو ابتدأ البعض يتأملون في مدى تأثير التقدم العلمي في الجنس البشري في المستقبل.

أما من ابتكر أدب الخيال العلمي بالتحديد فليس أكيدا. ففي القرن السابع عشر كتب المؤلفان فرنسيس غودوين

وسيرانو دو بيرجيراك أعمالا خيالية عن السفر في الفضاء. وفي سنة ١٨١٨ روت مارس شلي في كتابها (فرنكنشتاين)، أو (بروميثيوش العصري) قصة عالم وقدرته على خلق الحياة ووصفت النتائج المريعةلذلك.

استعمل بعض الكتاب هذا النوع من الخيال لابراز عيوب المجتمع البشري. وهكذا عندما كان جوناثان سويفت يسخر من المجتمع الانكليزي في القرن الثامن عشر، حاك تهكمه في سلسلة من الأسفار الخيالية، والنتيجة كانت (رحلات غالفير)، قصة رمزية ساخرة دعيت «أول رائعة أدبية» في الخيال العلمي.

ولكن الفضل في إعطاء قصص الخيال العلمي شكلها العصري ينسب عادة إلى الكابتن جول فرن و هـ.ج.ولز. ففي السنة ١٨٦٥ كتب فرن (من الأرض إلى القمر)، واحدة من سلسلة رواياته الناجحة، وفي سنة ١٨٩٥ ظهر كتاب هـ.ج. ولز (آلة الزمان).

ولكن أدب الخيال العلمي هو إلى حد بعيد إحدى ظواهر القرن العشرين. فقد صيغ المصطلح في السنة ١٩٢٩ ليعبر عن ولادة، كما لطائر الفينيق، جنس أدبي من رماد جنس أقدم، أي « الأدب الرومانسي العلمي». وينسب إلى هيوغو غرنسباك، ناشر ورئيس تحريك مجلة القصص المذهلة التي تقدم مواد مثيرة، الفضل في صياغة كلمة Scientifictionالتي تطورت وصارت Science Fiction أي «الخيال العلمي». وفي افتتاحيته في العدد الأول من المجلة عرف غرنسباك الخيال العلمي كالتالي: " رواية مغامرات ساحرة تتمازج مع الحقيقة العلمية والرؤية التنبؤية ".

في الواقع، ابتدأ الخيال العلمي يحمل محمل الجد على نحو متزايد بعد الحرب العالمية الثانية، فالدور المثير الذي لعبه العلم في تلك الحرب رفع مكانة العلم عاليا. وصارت توقعات كتاب قصص الخيال العلمي تبدو قابلة للتصديق أكثر. وهكذا ابتدأت تنتشر المجلات المصورة وغير المصورة والكتب ورقية الغلاف التي تتناول مواضيع الخيال العلمي، وصارت كتب الخيال العلمي ذات الغلاف الورقي المقوى بين الكتب الأكثر مبيعا.

## الخيال يصير حقيقة

مع مطلع القرن العشرين كان العلماء قد ابتدأوا يحققون بعض أحلام كتاب «الخيال العلمي». فقد قضى الفيزيائي الألماني هرمان اوبرت سنوات عديدة يحاول فيها أن يحقق حلم جول فرن برحلة فضائية بواسطة مركبة مأهولة. وساعدت حسابات اوبرت على وضع الأساس العلمي للسفر إلى الفضاء، لكنه لم يكن الوحيد الذي تأثر بروايات الخيال العلمي. يقول كاتب قصص الخيال العلمي الشهير راي براد بري:

" إن فيرنهر فون براون وزملاءه في ألمانيا وكل شخص في هيوستن (مركز وكالة ناسا لتسيير المركبات الفضائية بعد اطلاقها) مكتب كيندي (مراكز اطلاق المركبات) قرأوا كتابات هـ.ج.ولز وجول فرن عندما كانوا صغارا وقرروا أن يعملوا على تحقيق كل ذلك عندما يكبرون ".

وفي الواقع، كانت قصص الخيال العلمي نقطة انطلاق للابتكار في مجالات كثيرة، والكاتب رونيه يدعي أنها قليلة هي «الاختراعات أو الاكتشافات التي لم تتوقعها قصص الخيال العلمي

مسبقا". فالغواصات والرجال الآليون والصواريخ المأهولة كانت جميعها من المواضيع الشائعة لقصص الخيال العلمي قبل أن تصير حقيقة بزمن طويل.

وهل يمكن لأحد أن يتنبأ باختراع السيارات، التلفونات، وأجهزة الكمبيوتر قبل أكثر من مائة وثلاثين سنة؟ هذا ما فعله كاتب روايات الخيال العلمي جول فرن. فهذه الأفكار العلمية الثاقبة والمذهلة وجدت في مخطوطة اكتشفت مؤخرا لرواية جول فرن بعنوان «باريس في القرن العشرين». وفي هذه الرواية التي لم تنشر سابقا وصف فرن أداة غريبة الشكل تشبه بشكل مدهش آلة الفاكس العصرية، وبكلمات فرن أنها: "تلغراف فوتوغرافي يسمح بارسال صورة طبق الأصل لأية كتابة أو إمضاء أو تصميم إلى مسافات بعيدة جدا".

ولكن حتى اذكى كتاب روايات الخيال العلمي يحتاجون إلى الكثير الكثير لكي يعتبروا متنبئين حقيقيين. مثلا، صحيح أن قراءة رواية جول فرن (رحلة إلى قلب الأرض) ممتعة جدا، لكن العلماء يعرفون الآن أن القيام برحلة مماثلة أمر مستحيل. ولا يبدو أنه من المحتمل أن يشهد عام ٢٠٠١ رحلات بمركبات مأهولة إلى المشتري أو إلى كواكب أخرى، كما ذكر البعض.

ولم يتنبأ أيضا كتاب قصص الخيال العلمي بالتطورات العلمية المذهلة التي حدثت. اعترف كاتب قصص الخيال العلمي توماس دش قائلا: "انظروا كيف أن الخيال العلمي لم يتخيل عصر الكمبيوتر، أو اتلاف طبقة الأوزون أو الايدز. انظروا إلى كل هذه الأمور وبعد ذلك اسألوا نفسكم عما إذا كان الخيال العلمي قد تحدث عنها مسبقا، أي كلمة تقريبا".

طبعا، ليس الخيال العلمي في نظر محبيه علما حقيقيا بل أدبا. ومع ذلك هنالك أشخاص يشكون في قيمته في هذا المجال أيضا. يقول كاتب قصص الخيال العلمي روبرت هايلاين متأسفا أنه ينشر الآن «كل ما هو سهل القراءة وحتى مسل بعض الشيء بما في ذلك عدد كبير من الروايات النظرية ذات المستوى الأدنى».

وعلى الرغم من هذا النقد، بلغت شعبية الخيال العلمي حدا لم يسبق له مثيل إذ نال دعما قويا، لا من العلماء، ولا من الأدباء، بل من صناعة الأفلام.

## الخيال العلمي على الشاشة الكبيرة

كانت بداية أفلام الخيال العلمي في سنة ١٩٠٢ عندما صنع جورج ملياس فيلم (رحلة إلى القمر) وافتتن جيل نال من محبي السينما الشباب بـ (فلاش غوردن). ولكن في سنة ١٩٦٨، قبل سنة من وصول الإنسان إلى القمر، نال الفيلم (٢٠٠١ رحلة فضائية طويلة) تقديرا فنيا وكان ناجحا من الناحية التجارية أيضا، وأصبحت هوليوود الآن تخصص ميزانيات ضخمة لأفلام الخيال العلمي.

بحلول أواخر السبعينيات وأوائل الثمانينات، بلغت مداخيل أفلام مثل (الغريب)، (رب النجوم)، (بلايد رانر)، و (إي تي: القادم من خارج الأرض) نصف مبيعات كل شبابيك التذاكر في الولايات المتحدة. طبعا، كان أحد أنجح الأفلام على الإطلاق من فئة الخيال العلمي، (جوارسيك بارك). ومع الفيلم ظهرت

كميات هـائلة مـن ألف منتـج تقريبـا عن جوارسيك بارك، وليس مدهشا أن ينضـم التلفزيـون أيضـا إلى القـافلة، فـالبرنامـج الشـهير (ستار ترك) قاد إلى انتاج عدد من البرامج المتعلقة بالفضـاء الخارجي.

ولكن يشعـر كثيرون بأن بعـض كتبة قصص الخيـال، إرضـاء لرغبـات الناس، يضحون بالخصائص التي أعطت الخيال العلمي مقدارا من القيمـة، ويدعي المؤلف الألماني كـارل ميخايـل آرمر أن «الخيـال العلمي اليـوم هو مجرد عـلامة تجاريـة رائجة بحيث لم يعد يتميـز بمضمونه بل بالتقنيـات التسويقيـة». ويقول آخـرون بأسـف أن «النجوم» الحقيقيين في أفـلام الخيال العلمي اليوم ليسوا الأشخاص بل المؤثرات الخاصة.

وفي الـواقع، أن الكثير جـدا من أفـلام الخيال العلمي لا يتعلق بالعلم أو المستقبل على الاطـلاق، والمشـاهـد المستقبليـة تستخـدم أحيـانا فقـط كخلفيـة للعنـف الحي، وفي الكثير من الأفـلام يصور هـذا العنف بتفاصيل مريعة. وهكذا فإن بعض روايـات وأفـلام الخيال العلمـي الأكثـر شعبية هـي في الواقـع جزء ممـا يدعـوه البعض «الوهـم العلمـي» فغالبا مـا تكون السمـة المميـزة في الخيـال العلمـي كـون الأفكـار مقبـولـة علميـا، أمـا القصـص الوهمية فلا تحدها سوى مخيلة مؤلفها.

وهكـذا، فإن روايـات الخيال العلمـي، التي حلقت منذ قرن مضى في سماء الأدب لتحمل رؤيا المهندسين والعلماء، والأولاد الذين سيكبرون ليصيروا كذلك، الراغبين في تغيير وتحسين عـالم مـزقتـه الحرب والفقـر، قـد بـدأت بـوصلتهـا العلميـة بالتشويش وفي أحيانا كثيرة أيضـا، فقدت جناحيها الأبيين كذلك!

## سعيد عقل:

### ▪ على الكتّاب أن يحاربوا الشائعة
### ▪ أعيش من أدبي لأن أدبي أدب الشهامة

## إبراهيم صموئيل:

### ▪ أعيش وسط الناس البسطاء، والحياة علمتني متى أكتب ومتى أصمت
### ▪ أبحث في القصة عما يبهج الروح ويبقى في الذاكرة

استضافت رابطة الأدباء مساء ٥/١٠/٩٦ الشاعر سعيد عقل على هامش زيارته إلى الكويت، حيث تحدث عن ملامح من تجربته الشعرية والحياتية، ثم أشار إلى أهمية أن يحارب الكتّاب العرب الغزو الإعلامي الوافد عبر القنوات الفضائية الغربية التي تبث سمومها في عقول وأرواح أبنائنا. ودعا إلى المحافظة على خصوصيتنا وتقاليدنا في المرسح والأغنية والموسيقا. ونبه إلى دور اليهود في تشويه الحقائق عبر الإنتاج السينمائي.

وميز عقل بين وجهي الحضارة الغربية، الوجه السلبي المدمر، والوجه الإيجابي الذي يمكن أن نفيد منه.

وأكد أن ما يبقى من الأدب هو ذلك الذي يدعو إلى القيم المثلى، قيم المروءة والشهامة، والذي يحارب السطحية والرفض والابتذال. ومثل هذا الأدب هو ما جعله يعيش دون مساعدة من الدولة أو غيرها.

وقد أشاد الأستاذ عبد الرزاق البصير بما جاء في حديث الشاعر سعيد عقل، وقال: مهما اختلفنا مع الأستاذ سعيد عقل، فلا يمكننا إلا أن نقول إنه شاعر عظيم ورجل غير عادي، ومن النادر أن يأتي لنا الدهر بمثيل له. ثم دار حديث ودي مفتوح بين الشاعر وجمهور الحاضرين شارك فيه الأستاذ يعقوب الرشيد، والأستاذ هاشم السبتي، والكاتبة ليلى العثمان، وعدد من الحاضرين. وأعقب ذلك إلقاء قصيدة

وفي مساء ٦/١٠/١٩٩٦ استضافت رابطة الأدباء القاص السوري إبراهيم صموئيل ليتحدث عن تجربته الأدبية والحياتية. وقد قدمه إلى الجمهور الأستاذ خالد عبد اللطيف رمضان أمين عام رابطة الأدباء بكلمة ودية ترحيبية قال فيها:

نلتقي اليوم بكاتب نسعد به وبأدبه، ويسر رابطة الأدباء أن تستضيفه إيمانا منها بوحدة الثقافة العربية، واسمحوا لي بأن أرحب به كاتبا متميزا وصاحب قضية، متمنيا أن نتعاون من خلال هذه الجلسة المفتوحة في طرح الآراء وتبادل وجهات النظر للوقوف عند هذه التجربة المهمة.

ثم تحدث إبراهيم صموئيل عن علاقته بالكويت وبأدبائها، وعن سعادته بهذه الزيارة التي سيتعرف فيها عن قرب على ملامح الحياة الثقافية وأعلام الأدب والفكر.

واعتبر صموئيل أن الكتابة ليست امتيازا، بقدر ما هي صلة حميمة مع الناس، وأن هذه الصلة تتعمق بقدر ما يقترب الكاتب من هموم مجتمعه ويصغي إلى نبضه.

ومن خلال إجابته على كثير من الأسئلة الخليفي، والدكتور غانم هنا، والدكتور خليفة الوقيان، والدكتور نزار العاني، والقاص ناصر الظفيري، والشاعر هاشم السبتي، والزملاء عدنان فرزات، وبزة الباطني، أوضح صموئيل أن القصة لا تخضع لتعريفات محددة، وما يهمه فيها هو ما تثيره من بهجة في الروح أو مرارة في القلب أو صدى في الذاكرة. وأن لا رغبة لديه للتفرغ من أجل الكتابة، لأن الكتابة علمته أن يعيش بين الناس، ويندمج معهم أكثر.

كما أشار صموئيل إلى مظاهر الغزو الثقافي، وإلى الوجه الآخر للقنوات الفضائية التي شكلت استلابا جديدا لعقل الإنسان وروحه، وأن الغزو، كل غزو كريه، بدءا من غزو أعشاش النمل الوديعة وتدميرها، وانتهاء بغزو الكويت الآمنة وترويعها.

وفي الأسبوع الثاني من إقامة القاص الضيف في الكويت التقى بجمهوره في صالة رابطة الأدباء عبر أمسية قدمه فيها القاص طالب الرفاعي بكلمة ترحيبية أضاءت كثيرا من الجوانب المهمة في شخصيته وتجربته القصصية.

لوحة الغلاف الأول: «يمام شلبية»
للفنان: نذير نبعة

# AL Bayan